

**Das Motiv der Verstellung:
Analyse eines zentralen Phänomens
der englischen Restaurationskomödie**

München 1976

Karin Gerum

Das Motiv der Verstellung:
Analyse eines zentralen Phänomens
der englischen Restaurationskomödie

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München
Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaft I



vorgelegt von

Karin Gerum

München

1979



Referent: Prof. Dr. W. Weiß

Korreferent: Dr. H. Castrop

Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juli 1976

1. Einleitung

Seite 1

2. Aufgabenstellung des Projekts

2.1 Zielsetzung des Projekts

2.1.1 Bestimmung der Projektziele

2.1.2 Priorisierung der Ziele

2.1.3 Identifizierung der Risiken

2.1.4 Festlegung der Meilensteine

3. Projektorganisation

3.1 Struktur des Projektteams

3.1.1 Rollen und Verantwortlichkeiten

Verantwortung für die Projektleitung (PL) - Projektleiter (PL)
Berat (B)

3.1.2 Spezialisten (S)

Spezialist (S) - Projektleiter (PL)

3.2 Kommunikation

3.2.1 Berichterstattung

3.2.2 Kommunikation

3.2.3 Kommunikation

3.2.4 Rollen

3.2.5 Kommunikation

3.2.6 Kommunikation

3.2.7 Kommunikation

Informationen (I) - Projektleiter (PL)
Informationen (I) - Projektleiter (PL)

Meinen Eltern

I N H A L T

	Seite
0. ZIELSETZUNG UND METHODE	1
0.1 Das Motiv der Verstellung in der Komödientradition	1
0.2 Begrenzung des Arbeitsfeldes	2
0.3 Erkenntnisinteresse	2
0.4 Begriffsdefinition	3
0.5 Untersuchbarkeit des Phänomens	3
1. STRUKTURBEZOGENE ANALYSE	5
1.1 Strategien der Konkretisierung des Verstellungsmotivs	5
1.1.1 Stoffliche Mittel	5
Verkleidung (5) - Requisiten (6) - Versteck (8) - Brief (9)	
1.1.2 Sprachliche Signale	10
Namen (11) - Vokabular (11)	
1.2 Dramatische Technik	15
1.2.1 Überzeichnung	15
1.2.2 Ausspielen	17
1.2.3 Dramatische Ironie	20
1.2.4 Folien	21
1.2.5 Spiegelszenen	24
1.2.6 Kontrastsituationen	26
1.2.7 Wiederholung	28
1.2.8 Informationsvergabe	29
<u>Asides</u> (29) - Planungsmonologe, -dialoge (31) - Intentionale Verwirrung des Rezipienten (32) - Fremdkommentierung (33)	

1.2.9	Szenen und Szenenfolgen	35
	Statische Szenen (35) - Dynamische Szenen (36) - Spannung (38) - Konfliktlösung (41)	
1.2.10	Figurenrelationen	43
	Kommentatoren (43) - Regiefiguren (47) - Kontrast- figuren (49)	
1.2.11	Realitätsebenen	51
	Freiheit von Verstellung (51) - Scheinbare Realität (53) - Spiel im Spiel (55)	
2.	INHALTSBEZOGENE ANALYSE	59
2.1	Das Motiv der Verstellung im Weltbild der <u>Restoration Comedy</u>	59
2.1.1	Das Weltbild der RC zur Zeit ihrer Hochblüte	59
2.1.2	Sozialer Hintergrund	65
2.1.3	Das Verstellungsmotiv in der nicht-dramatischen Literatur der Epoche	70
2.1.4	Das Verstellungsmotiv im Drama vor der RC	73
2.1.5	Die Behandlung des Verstellungsmotivs in der späteren RC und in der <u>heroic tragedy</u>	74
2.2	Der Mensch als Schauspieler	79
2.2.1	Verstellung als Wesensentfaltung	79
2.2.2	Sprachliche Strategien der Verstellung	94
2.2.3	Verstellung als Wesensunterdrückung	102
3.	REZEPTIONSÄSTHETISCHE PROBLEME	112
3.1	Das Motiv der Verstellung und die Moral der RC	112
3.1.1	Der Rezipient in der zeitgenössischen Diskussion um die Komödienmoral	112
3.1.2	Satire in der RC	117

3.2 Die Relation zwischen Gattungserwartung und Motiv- verarbeitung	129
3.2.1 Positive Inferenzen	129
3.2.2 Negative Inferenzen	133
 4. ZUSAMMENFASSUNG	 141
 ANMERKUNGEN	 147
BIBLIOGRAPHIE	159
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	163

O. ZIELSETZUNG UND METHODE

O.1 Das Motiv der Verstellung in der Komödientradition

Seit der Antike gehört das Motiv der Verstellung zum selbstverständlichen Rüstzeug des Komödiendichters; Theorie und Praxis legen Zeugnis dafür ab. So nennt eine in griechischer Sprache verfaßte, höchstwahrscheinlich bereits auf dem verlorenen Teil der Poetik des Aristoteles fußende Lehre von den Quellen des Lächerlichen unter den verschiedenen Mitteln, mit denen die Komödie arbeitet, um komische Wirkungen zu erzielen, die Vorspielung falscher Identität und die Täuschung¹. In der griechischen Komödie vor allem des Menander und in ihren römischen Nachbildungen fällt denn auch der Rollentausch, wie er sich durch Verkleidung und Verstellung mancher Bühnenfiguren bewerkstelligen läßt, als eines der wichtigsten stereotypen Motive auf. Es ist, zusammen mit der Technik und den Typen der römischen Komödie des Plautus und Terenz, die das europäische Lustspiel ja überhaupt begründet haben, auf eine literarische Nachwelt gekommen, die zunehmend subtilere Verfahrensweisen zu seiner wirkungsvollen Konkretisierung auf den plurimedialen Ebenen des Dramas entwickelte. Seine allgemeine Beliebtheit findet ihren Niederschlag in seiner häufigen Verwendung im gesamten Bereich der europäischen Komödie.

¹ Die betreffende Stelle lautet in der Übersetzung:

Das Lachen entsteht ... aus der Angleichung
an Besseres/Schlechteres, aus der Täuschung ...

"Tractatus Coislinianus", Comicorum Graecorum Fragmenta, ed. G. Kaibel (Berlin, 1899), S. 50f. Dieser stichwortartige Abriß trägt wesentlich bei zur Ergänzung der wenigen erhaltenen Hinweise der aristotelischen Poetik bzw. Rhetorik über das Wesen der Komödie; vgl. dazu M. Fuhrmann, Einführung in die antike Dichtungstheorie (Darmstadt, 1973), S. 63ff.

0.2 Begrenzung des Arbeitsfeldes

Was die Restoration Comedy (RC) betrifft, so vermittelt schon eine erste Orientierung auf dem Gebiet dieser Komödie aus dem England des 17. Jahrhunderts einen Eindruck von der Fülle an Beispielen für alles, was mit dem Thema der vorliegenden Studie zusammenhängt. Daraus ergibt sich im Interesse einer gezielten Auseinandersetzung mit diesem Thema, sofern sie sich nicht im bloßen Aufzählen und Erstellen von Beispielskatalogen erschöpfen will, die Notwendigkeit einer Begrenzung: innerhalb des gewählten Arbeitsfeldes - es erstreckt sich im wesentlichen auf das Werk der fünf Autoren Congreve, Etherege, Farquhar, Vanbrugh und Wycherley - ist das jeweilige Belegmaterial nach den Kriterien sowohl der Relevanz als auch der Repräsentativität auszuwählen.

0.3 Erkenntnisinteresse

Angesichts des durchaus konventionellen Charakters des Vorstellungsmotivs erhebt sich die Frage nach dem Erkenntnisinteresse einer Studie, die eben dieses schlechthin gattungsspezifische Element der Komödie zum Gegenstand ihrer Untersuchung macht. Immerhin: Mehr als die Feststellung der Konventionalität eines dramatischen Motivs interessiert doch jedenfalls die Frage nach seiner Integration in einen bestimmten Komödientypus bzw. nach der Funktion, die es dort erfüllt. Es darf dabei von der Voraussetzung ausgegangen werden, daß in verschiedenen Komödientypen quantitative wie qualitative Unterschiede hinsichtlich der Manifestationen des fraglichen Phänomens zu beobachten sind, so daß der Versuch, den Stellenwert zu ermitteln, der ihm innerhalb einer speziellen Art von Komödie zukommt, durchaus gerechtfertigt erscheint. Natürlich müssen dabei die selbstverständlichen Vorbehalte berücksichtigt werden: Wenn - etwa durch die Motivverarbeitung betreffende Vergleiche der RC mit Dramen der vorausgehenden oder nachfolgenden Literaturepochen - eventuelle Differenzierungen der RC innerhalb der Komödientradition angestrebt werden, so ist dabei doch zugleich die grundsätzliche, an eben diese Tradition gebundenen Konventionalität des Motivs

in Rechnung zu stellen, da sich sein für die RC spezifischer Stellenwert nur mittels einer solchen Relativierung genauer abgrenzen läßt.

0.4 Begriffsdefinition

Dieser Stellenwert ist wesentlich abhängig davon, welche Einzelphänomene unter der Sammelbezeichnung 'Verstellung' subsumiert werden. Hier ist eine Umschreibung der Begriffsverwendung erforderlich. Eine solche liefert im Spezialfall der RC einer ihrer Autoren selbst: William Congreve gebraucht in seinem Essay Concerning Humour in Comedy² die Begriffe 'Affectation', 'Disguise' und 'Dissimulation' als Synonyma, um damit das Gegenteil jenes 'Humour' zu charakterisieren, der "from Nature" - nicht "from Industry" - kommt. In Anlehnung an Congreves Sprachgebrauch definieren wir 'Verstellung' als jegliche Art des Verhaltens von dramatis personae, die deren "wahre Natur", soweit diese im Handlungsverlauf erkennbar wird oder sich wenigstens erschließen läßt, verschleiert oder verdrängt. Damit umschließt der Begriff der Verstellung, wie er im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu verstehen ist, neben der stofflichen Maskerade auch Heuchelei und Affektiertheit.

0.5 Untersuchbarkeit des Phänomens

Die Frage nach dem Stellenwert des zu betrachtenden Phänomens innerhalb der RC wirft das Problem seiner Untersuchbarkeit auf. Es gilt, Methoden bzw. Kategorien zu finden, mittels derer dieses Phänomen erfaßbar und beschreibbar wird. Solche Kategorien ergeben sich zum einen aus der struktur- und inhaltsbezogenen, zum anderen aus der rezeptionsbezogenen Analyse der Dramentexte; sie alle sind auf ihre Relation zu dem fraglichen Phänomen hin zu untersuchen. Damit impliziert die Analyse des

² Comedies by William Congreve, ed. B. Dobrée, WC 276, S.1-11

Verstellungsmotivs eine Gesamtanalyse der Komödien aus möglichst vielen verschiedenen Perspektiven; entsprechend führt die integrative Synthese der vielfältigen Einzelaspekte der Stücke gleichzeitig zur Synthese der auf analytischem Weg gewonnenen Einsichten in Bezug auf das untersuchte Phänomen. Ergebnis dieser Synthese sollte es sein, das Verstellungsmotiv als zentrales Phänomen der englischen Restaurationskomödie aufzuweisen.

1. STRUKTURBEZOGENE ANALYSE

1.1 Strategien der Konkretisierung des Verstellungsmotivs

Wo immer das Motiv der Verstellung im Drama eine Rolle spielt, erfährt es gewöhnlich eine Verdeutlichung durch Gestaltungsmittel, die den Rezipienten - wenn nicht überall in direkter, so doch mindestens in indirekter Weise - auf das fragliche Motiv einstimmen und somit allmählich auf seine Bedeutung für die Gesamtheit des Stücks hinführen. Versuchen wir also zunächst, auch in den RCs solche Hinweise aufzuspüren, die für das uns beschäftigende Phänomen der Verstellung relevant erscheinen.

1.1.1 Stoffliche Mittel

V e r k l e i d u n g

Schon beim flüchtigen Durchblättern der Texte stoßen wir immer wieder auf Regieanweisungen, die sich auf Verkleidung beziehen. "Enter ... Mrs. Pinchwife in man's clothes" (CW III.2), "enter ... Harcourt, dressed like a Parson" (CW IV.1), "re-enter Mrs. Pinchwife masked, and in hoods and scarfs, and a night-gown and petticoat of Alithea's" (CW V.1), lauten die Kostümierungsvorschriften im CW; Valentine hat gemäß seiner Rolle als Verrückter "disorderly dress'd" aufzutreten (LL IV.6); "my Lord ... like a Parson" (DD V.23) und "Mellefont disguised in a Parson's Habit" (DD V.24) stürzen nacheinander auf die Bühne; "They dress Sir John", heißt die Anweisung für Sir John Brutes Kumpane (PW IV.1), bevor er als Lady Brute verkleidet zuerst vor der Wache und später vor dem Richter auftritt (PW IV.1,3). Die Reihe der Beispiele ließe sich beliebig fortsetzen.

Solchen Regieanweisungen, die Verkleidungen betreffen, entsprechen zahlreiche diesbezügliche Bemerkungen im Haupttext der Komödien. Mirabell erkundigt sich nach den vom Schneider zu lie-

fernden Kleidern, die Waitwell in Sir Rowland verwandeln sollen (WW I.2); Witwoud berichtet über Petulants Angeberei bezüglich seiner Beliebtheit bei der Damenwelt, daß dieser "a Hood and Scarf, and a Mask" anzulegen pflegt, um in solcher Verkleidung für seine eigene Angebetete gehalten zu werden (WW I.8); Pinchwife verfällt auf den Gedanken "I'll dress [Margery] up in the suit we are to carry down to her brother, little Sir James ... Come, let's go dress her" (CW III.1), während Mrs. Pinchwife später ihren Mann auf das Erscheinen der angeblichen Alithea "in a mask" vorbereitet (CW V.1); gemäß Valentines Anspielung auf "Nun" und "Fryar" (LL IV.15) und Jeremys entsprechenden Instruktionen erwartet Tattle, daß er, "hooded like a Friar", eine Angelica "veil'd like a Nun" heiraten wird (LL V.3), bis er erkennen muß, daß er "by the help of Disguises" mit Mrs. Frail vermählt worden ist (LL V.11); Maskwell verspricht Mellefont, ihm Priesterkleidung zu verschaffen, vergewissert sich dann, ob sich diese auch bestimmt in dem von ihm gewünschten Zustand befindet (DD V.9,12), unterrichtet - während Mellefont auf sein "Habit" wartet und mit Cynthia and Careless beobachtet, wie Saygrace "with a Bundle under his Arm" vorbeieilt (DD V.15) - Lady Touchwood von dieser Verkleidung Mellefont's und empfiehlt ihr selbst eine solche mittels Cynthias "Night-Gown, and with your Hoods tyed over your Face" (DD V.17); und der unglückselige Schneider muß Sir John Brute "my lady's morning dress and hat" aushändigen, weil dieser "the robe of [his] wife" als "suit of armour" zu verwenden gedenkt (PW IV.1). Vergewärtigen wir uns, daß bei einer Bühnenaufführung optische und akustische Eindrücke sich mehr noch als beim bloßen Lesen der Komödientexte gegenseitig unterstützen und ergänzen, so wird deutlich, wie auffällig eine solche Häufung von sichtbaren und besprochenen Verkleidungen wirken muß.

R e q u i s i t e n

Entscheidend verstärkt wir diese Wirkung durch eine Unzahl entsprechender Requisiten. Es zeigt sich, daß weitaus die meisten Gegenstände, die im Verlauf der Komödienhandlungen auftauchen, in irgendeiner Weise mit dem Motiv der Verstellung in Beziehung stehen.

Dazu gehören jene Kostüme und Accessoires, die, ohne eigent-

liche Verkleidungen zu sein, doch bereits eine Diskrepanz zwischen der wahren und der zur Schau getragenen Natur ihrer Träger signalisieren. Don Diego und Monsieur de Paris im GDM verteidigen in ihrer Eingebildetheit bzw. Affektiertheit jeweils ihre spanische bzw. französische Nationaltracht verbissen gegeneinander, und Monsieur bettelt seinen unerbittlichen Schwiegervater in spe vergeblich darum, wenigstens einige seiner französischen Utensilien anbehalten zu dürfen und sich nicht ganz und gar in spanische Kleider zwingen zu müssen (GDM IV.1). Die aufwendige Garderobe des modebesessenen Sir Fopling Flutter und seine "periwig more exactly curled than a lady's head newly dressed for a ball" (MM I.1) werden ausgiebigen Betrachtungen unterzogen, am liebsten von ihm selbst vor einem Spiegel (MM III.2; IV.2; V.2). Auch Sir Sampson Legend, der unversöhnliche Alte, "is at the great Glass in the Dining Room ... setting his Cravat and Wig" (LL V.1), um vor der Braut seines Sohnes möglichst vorteilhaft zu erscheinen, und reiht sich damit ein in die Gruppe all derer, die, wie Lady Fanciful oder Lord Froth und Mr. Brisk, in ihrer Eitelkeit ständig ihr Spiegelbild konsultieren, um ihre äußere Erscheinung gegenüber der Umwelt zu prüfen und nötigenfalls zu korrigieren (PW I.2; DD I.5) - mit dick aufgetragener Schminke etwa (ersatzweise auch mit "Cherry-Brandy"!), wie es Lady Wishfort versucht (WW III.1). Witwoud ist nach städtischer Manier "so Becravated, and so Beperriwig'd", daß sein Bruder Sir Wilfull ihn kaum wiedererkennt (WW III.15); und Dorimant tritt - seine innersten, wenig vornehmen Morgengedanken preisgebend - zunächst "in his gown and slippers" auf, aber in seinem Ankleidezimmer steht "a table covered with a toilet", und Kleider liegen bereit, um ihm das Aussehen eines "fine gentleman" zu verleihen (MM I.1).

Speziell den Damen der RC steht ein höchst einfaches und offensichtlich unentbehrliches Mittel zu Gebote, ihr wahres Gesicht zu verschleiern bzw. unkenntlich zu machen: ständig tragen sie "masks" und "vizards" griffbereit bei sich. An irgendwelchen triftigen Gründen zu ihrer praktischen Verwendung fehlt es nie. So geistern denn ungezählte maskierte Gestalten durch die Parks, Theater und drawing-rooms der RC. Ariana und Gatty sind kokett hinter "vizards" versteckt, als sie Courtall und Freeman erst-

mals im Mulberry Garden begegnen (SW II.1); Fainall beschwört Marwood beim Nahen ihrer Gegner "hide your Face, your Tears - You have a Mask, wear it a moment" (WW II.3); dank Dorimants Diskretion bleibt Belinda unerkant, "a vizard at the play-house", "a lady masked in a pretty déshabillé" (MM I.1; II.2); und kurioserweise platzt mitten in Lady Townleys Abendgesellschaft Sir Fopling mit "others in masks" hinein, um sich mit der Frage "Are you women as fond of a vizard as we men are?" an Harriet zu wenden (MM IV.1).

V e r s t e c k

Wo die Maske nicht mehr genügt, weil ein Verbergen der ganzen Person geraten ist, rücken Versteckmöglichkeiten in den Brennpunkt des Interesses. Sie werden hauptsächlich von zwei Personengruppen genutzt. Die Mitglieder der einen würden beim Ertaptwerden in gewissen Situationen den Schein des untadeligen Ansehens bei ihrer Umwelt riskieren. So etwa all jene Herrn, die, um den Ruf der betreffenden Dame nicht zu gefährden, sich bei einem zweifelhaften Rendezvous nötigenfalls "lock'd in a Closet, ... behind a Screen, or under a Table" zu verbergen pflegen - laut Tattles angeblichen Erfahrungen (LL I.13). Bei einer solchermaßen begrenzten Auswahl an Verstecken kann es schon einmal zu einer Verlegenheit wie der der Lady Cockwood kommen, die, weil Freeman vor dem unerwartet erscheinenden Courtall bereits in ihrem "closet" Zuflucht suchen mußte, letzteren beim Eintreten Sir Olivers kurzerhand unter den Tisch verfrachtet (SW V.1). Es sind immer wieder die nämlichen Situationen, die sich da wiederholen: Horner sperrt Margery Pinchwife in ein Nebenzimmer, um sie vor der Entdeckung durch ihre scheinbar so tugendsame Rivalin Lady Fidget und deren Genossinnen zu sichern und "to secure ... [her] reputation with [her] husband" (CW V.4); und Lady Brute dirigiert Constant und Heartfree "into the closet", als Sir John Brute unerwartet zurückkehrt (PW IV.6).

Die zweite Gruppe von Personen, die auf die Benutzung von Deckungsmöglichkeiten angewiesen sind, besteht aus jenen Komödienfiguren, die, um die Intrigen und Verstellungskünste anderer zu entdecken, beobachten wollen, ohne selbst beobachtet zu

werden. Eine Reihe von Belauschungsszenen ist die Folge. In einer Art von Kettenreaktion folgen sie aufeinander, wenn zuerst Lydia, bei Christina verborgen, die Flunkerei ihres leichtsinnigen Ranger mitanhört; wenn dann Christinas mißtrauischer Verlobter Valentine, von Ranger ungesehen, Zeuge von dessen Prahlerei bezüglich seiner Bekanntschaft mit Christina wird; und wenn Valentine schließlich nochmals Ranger heimlich belauscht, als dieser Vincent von dem angeblichen Brief Christinas und der bevorstehenden Zusammenkunft mit ihr berichtet (LW II.1; IV.1). Wichtige Aufschlüsse über Mirabells Pläne erhält Mrs. Marwood, nachdem Lady Wishfort sie in ihr "closet" komplimentiert hat (WW III.4); Mellefont "goes behind the Hangings" im Zimmer der Lady Touchwood in der Erwartung, seine Tante endlich entlarven zu können, was jedoch erst Cynthia und Lord Touchwood gelingt, als sie ihn in seinem eigenen Interesse veranlaßt "to stand behind this Skreen and listen" (DD IV.15; V.16,17); Scrub "goes behind the side-scene and listens", während Foigard und Gipsy über die Unterbringung des französischen Count "in Mrs. Sullen's closet when it is dark" beratschlagen (BS IV.1), mit dem ganz unbeabsichtigten Ergebnis, daß es dann nicht der Count, sondern Archer ist, der zu nachtschlafener Stunde aus diesem "closet" auftaucht (BS V.2).

B r i e f

Ein weiteres, zur Inszenierung von Verstellungsmanövern unentbehrliches Requisit ist der Brief. Gefälschte oder irrtümlich verwechselte Briefe wandern zur Wahrung der eigenen oder auch zur Entdeckung fremder Verstellung zwischen den Figuren der RC hin und her. Dorimant tritt gleich zu Beginn "with a note in his hand" auf, die ihn mit einer Lüge bei Loveit entschuldigen soll (MM I.1); das Billet-doux, das Lady Plyant auf Mellefont's Rat von Careless' Zuneigung überzeugen soll (DD III.5), stiftet einige Verwirrung, als Lady Plyant es in der Eile mit dem an Sir Paul gerichteten Brief verwechselt und es nun ihrem darob erzürnten Gatten gegenüber scheinheilig als Beweismittel für eine empörende Intrige gegen ihre Tugendhaftigkeit ausgibt (DD IV.3,10). Auch Margery Pinchwife vertauscht, allerdings mit Absicht, heimlich einen Beleidigungsbrief an Horner mit einem Liebes-

brief, während sie ihren eifersüchtigen Mann mit gespielter Gehorsam besänftigt (CW IV.2), und täuscht ihn dann obendrein mit einem zweiten, angeblich auf Alitheas Diktat hin entstandenen Brief (CW V.1); bemerkenswert ist dabei die Ausführlichkeit, mit der das Verfassen, Vertauschen und Überbringen der Briefe dargestellt werden. Melindas Zofe fälscht den Inhalt eines von ihrer Herrin unterzeichneten Briefbogens, mit dessen Hilfe sie Brazen als Ehemann für sich einzufangen gedenkt (RO IV.2; V.4); und Mrs. Marwood folgt mit der Übersendung eines anonymen Briefes dem Beispiel Lady Fancifuls, aber während diese Heartfree durch eine bloße Verleumdung Belindas zu täuschen versucht (PW V.3), ist Mrs. Marwoods Warnung an Lady Wishfort angesichts des Sir-Rowland Betrugs sehr wohl begründet (WW IV.15).

Übrigens gelingt es diesem vermeintlichen Sir Rowland, sich vorläufig aus der Schlinge zu ziehen mit dem Versprechen "I'll go for a black Box, which contains the Writings of my whole Estate, and deliver that into your [Lady Wishfort's] Hands", indes die geheimnisvolle "black Box" (WW IV.15) sich schließlich als zu jenen Requisiten gehörig entpuppt, mit deren Hilfe geschickte Intriganten ihre Opfer hinhalten bzw. ihren Verstellungsmanövern einen harmlosen Anstrich verleihen - so wie es beispielsweise Lady Fidget tut, als sie "with a piece of china in her hand" und mit Horners Unterstützung unerwünschte Störenfriede an der Nase führt (CW IV.3); oder wie Margery, bei deren Maskerade als Alitheas die ausgelöschte Kerze so wichtig ist, weil Pinchwife nun im buchstäblichen und im übertragenen Sinn im Dunkeln tappt (CW V.1).

1.1.2 Sprachliche Signale

Wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten schon durch eine solche Vielzahl stofflicher Mittel zur Verdeutlichung unmißverständlich auf die Bedeutung des Verstellungsmotivs in der RC gelenkt, so wirken die von ihren Autoren eingesetzten sprachlichen Signale verstärkend in die gleiche Richtung.

N a m e n

Dazu liefern bereits sprechende Namen einen ersten Beitrag. Solche, die ihre Träger unmittelbar als Heuchler charakterisieren, sind relativ selten. Maskwells oder Fainalls Name etwa straft ihre scheinbare Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft verschiedenen Personen- und Interessengruppen gegenüber ebenso von vornherein Lügen (DD, WW) wie der Horners seine Maske der Harmlosigkeit (CW); und einem 'Archer' ist wohl auch einige Erfahrung mit den Praktiken der Verstellungskunst zuzutrauen (BS).

Umso größer ist die Zahl jener Namen, die dem zur Schau getragenen Verhalten ihrer Träger mittelbar Hohn sprechen, weil sie die richtige Bezeichnung dafür beinhalten. Trotz aller krampfhaften Anstrengungen, den Schein des Gegenteils aufrechtzuerhalten, gehören Diskretion und Verschwiegenheit sicher ebensowenig zu den hervorragenden Eigenschaften eines 'Tattle' wie standhafte Tugend zu einer 'Mrs. Frail' (LL) oder einer 'Lady Flyant' (DD) und zurückhaltende Gleichgültigkeit gegenüber dem starken Geschlecht zu einer 'Lady Wishfort' (WW) oder 'Mrs. Loveit' (MM); 'Witwoud' (WW) befindet sich bei Lord und Lady 'Froth' (DD) in guter Gesellschaft, denn auch sie verraten durch ihre Namen, wes Geistes Kind sie sind, noch bevor sie durch ihre eingebilddete Intellektualität den endgültigen Beweis dafür liefern; und hinter einer 'Lady Fanciful' ist trotz ihrer gegenteiligen Behauptung jedenfalls Selbstgefälligkeit statt Selbstkritik zu vermuten (PW). Auch das Benehmen einer 'Lady Fidget' und einer 'Mrs. Squeamish' (CW) werden wir mindestens mit Mißtrauen beobachten, während solche Vorsicht gegenüber trügerischem Schein unnötig ist bei Namen wie 'Alitheia' (CW), 'Angelica' (LL) oder 'Constant' (PW), deren symbolische Bedeutung Falschheit und Verstellung ausschließt.

V o k a b u l a r

Über die Verwendung sprechender Namen hinaus enthält das gesamte Vokabular der RC eine große Zahl von Bezeichnungen aus dem Begriffsfeld 'Verstellung'. Sie haben geradezu leitmotivische Funktion. Natürlich sind sie in erster Linie aus dem Munde von geübten Verstellungskünstlern zu erwarten. Maskwells Planungs-

nologe sind geprägt von "Treachery", "Deceit", "cheat", "Cunning and Hypocrisie", "Dissimulation" (DD II.8), von "dissemble", "deceive" und "Double-Dealing" (DD III.3); sogar ein einschlägiges lateinisches Sprichwort - "qui vult decipi decipiatur" - bemüht er (DD V.11). Wenn solche Verstellungskünstler dann noch mit ihresgleichen über ihre Täuschungsmanöver beraten, tauchen die fraglichen Begriffe und Wendungen mit vermehrter Häufigkeit auf. Denken wir etwa an Horners einleitendes Interview mit seinem Vertrauten und Helfer Quack (CW I.1) oder an die um Horner versammelte scheinheilige Damengesellschaft, in der sich die Unterhaltung in der Hauptsache nur um "pretence" dreht (CW V.4). "An admirable Player" sieht Mrs. Foresight in ihrer Schwester Mrs. Frail, die ihrerseits "too much [Confidence] for the Stage" an den schauspielerischen Fähigkeiten Mrs. Foresights tadelt, bis die beiden sich nach einigem "Leugnen" und "Entdecken" schließlich auf "Sisterly Secresie" einigen (LL II.9); und mit derselben Bühnemetapher - "admirably well acted" - kommentiert Young Bellair Harriet gegenüber das gegen die Eltern geschmiedete und sogleich in die Tat umgesetzte Komplott, dessen Angelpunkte ebenfalls "deceive", "pretend" und "feign" sind (MM III.1). - Wenn beim Gespräch über gemeinsam geplante oder ausgeführte Intrigen ein Partner obendrein befürchten muß, selbst vom anderen getäuscht zu werden, schwirren - wie zwischen Lady Touchwood und Maskwell - verbale Wurfgeschosse der Art "false", "betray", "Treachery", "Traitor", "pretend", "disguise" und "Falsehood", "Fictions", "Lie", "Cunning" in dichter Folge hin und her (DD I.6,17). Nicht eine bloße Befürchtung, sondern die Gewißheit, betrogen worden zu sein, veranlaßt Mrs. Loveit, dem "dissembler, damned dissembler" und "false man" Dorimant "so damned a lie", "a mere pretence, a cursed trick" vorzuwerfen; bemerkenswert dabei ist die vorherige Provokation Loveits durch die Worte "masked" und "vizard" (enthalten in der wie zufällig geäußerten Anspielung Belindas und sofort von Loveit aufgegriffen), so daß sich der folgende Auftritt mit Dorimant unmittelbar aus ihnen entwickelt (MM II.2).

Szenentechnische Bedeutung hat die insistente Verwendung solchen Wortschatzes auch da, wo Emotionen zunächst aufgestaut und in ihrer Entladung mindestens verzögert werden; so in jener neuen Auseinandersetzung zwischen Loveit und Dorimant, in der

ein ausgedehntes Streitgespräch der beiden Kontrahenten über Schauspielerei, Schmeichelei, Täuschung und Falschheit schrittweise auf den Höhepunkt der Szene vorbereitet (MM V.1). Schließlich trägt die einhämmernde Wiederholung einer Bezeichnung für betrügerisches Verhalten wesentlich zur Kristallisierung des entscheidenden Moments einer kritischen Situation bei, wie z.B. Mrs. Fainalls "'Tis a false Accusation, as false as Hell, as false as your Friend there, ay or your Friend's Friend, my false Husband" (WW V.4); oder wie das Echo auf Pinchwives "his dissembling, his hypocrisy" aus dem Munde zweier ebenfalls hintergangener Leidensgenossen (CW V.4). Witwoud, der bei seinem Eintritt die ganze Komödiengesellschaft versammelt findet "like Players at the End of the last Act", schlägt mit diesem Vergleich - auch hier finden wir die Theatermetapher wieder - einen zwar leichteren, aber um nichts weniger effektvollen Ton für ein Finale an (WW V.13).

Bezeichnend für die Verbreitung dieses auf Verstellung bezogenen Wortschatzes in der RC ist weiterhin seine Verwendung in der Sprache auch jener Komödienfiguren, die eigentlich nur mittelbar mit Täuschung zu tun haben. So reden - noch dazu in ihrem einzigen ungestörten Dialog - ausgerechnet Angelica und Valentine, deren Wesen und Wollen doch ganz und gar nach Aufrichtigkeit strebt, von "Disguises", "counterfeited Shapes", "Masque of Madness", "Hypocrisie", "Comedy", "seeming Madness" und "acting", von "deceiv'd", "counterfeited" und "deluded", von "Trick", "lie", "deny", "Farce", "overpretending" und "over-acting", wobei dieser Katalog sich immerhin aus nur zwei kurzen Szenen zusammstellen läßt (LL IV.18,19). Besonders auffällig aber ist Manlys Vorliebe für eine bestimmte Ausdrucksweise: er, dessen ganzes Denken und Benehmen zunächst auf rückhaltlose Offenheit zielt, ergeht sich in wortreichen Tiraden gegen "Flattering" und "Lying" (PD I.1). Übrigens bildet sein Seemannskollege Ben hier einen lebhaften Kontrast: er bevorzugt Begriffe, die um die Idee der "Honesty" kreisen (LL III.15); seine Isolation von der übrigen Komödiengesellschaft verhindert ja auch ein Abfärben ihrer Ausdrucksweise auf die seine. Warum wir unsere Beispiele nicht auch aus späteren RCs gewählt haben, erklärt sich aus einer Analyse ihrer Texte: ihr Wortschatzanteil an Begriffen im

Zusammenhang mit Verstellung ist nicht nennenswert (so etwa im PW), und wenn solche Begriffe doch auftauchen, so vorwiegend in der Negation und nur, um später aufgewogen zu werden durch Bezeichnungen aus dem Bereich von "honesty" (BS IV.2; V.4). Mit den tieferen Ursachen dafür werden wir uns bei der Untersuchung der Behandlung des Verstellungsmotivs in der späteren RC¹ noch zu befassen haben.

1.2 Dramatische Technik

Unsere bisherige Analyse hat gezeigt, daß zahlreiche - insgesamt zwar konventionelle, durch ihr gehäuftes Auftreten aber bedeutungsvoll erscheinende - Strategien der Konkretisierung die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf das Phänomen der Verstellung lenken. Wir wollen nun versuchen, die Verarbeitung des Verstellungsmotivs in seiner Koppelung an dramentechnische Mittel zu erfassen.

1.2.1 Überzeichnung

Wo das Motiv der Verstellung so oft und so ausgiebig zur Sprache kommt, überrascht es nicht, es auch in der Figurenskizzenzeichnung deutlich ausgeprägt zu sehen. Oft genug ist sogar eine Überzeichnung in der angedeuteten Richtung feststellbar. Das entspricht der gängigen Theorie der Dramatiker jener Epoche. Was Congreve in Bezug auf "Humour" und "Wit" über das Verhältnis zwischen der Realität und ihrer Repräsentation auf der Bühne sagt, gilt auch für das Phänomen der Verstellung in der RC¹:

... the distance of the Stage requires the Figure represented, to be something larger than the Life; and sure a Picture may have Features larger in Proportion, and yet be very like the Original.

Ganz sicher erhöht die Steigerung und Häufung von grundsätzlich realistischen Zügen im Verhalten von Figuren, die in irgendeiner Weise durch Verstellung gekennzeichnet sind, deren Bühnenwirksamkeit. Zu ihnen gehört die Schar all jener fops in der RC, von denen beispielsweise Shadwell sagt²

... no one fool (though the best about the Town) could appear pleasantly upon the Stage, he would be there too dull a Fool, and must be helped out with a great deal of wit in the Author.

Mit unserem Problem haben solche "fools" insofern zu tun, als ihre Affektiertheit als eine Version von Verstellung bezeichnet werden kann. Sir Fopling Flutterers modebewußte Aufgeblasenheit resultiert, wie es im Epilog heißt, daraus, daß er "knight o' th' shire" ist "and represents ye all":

From each he meets he culls whate'er he can,
Legion's his name, a people in a man (MM Epil.) -

kein Wunder also, daß diese Aufgeblasenheit überlebensgroße Formen annimmt, die ihr Erscheinen auf der Bühne umso wirkungsvoller gestalten; so etwa, wenn er vor der bei Lady Townley versammelten Gesellschaft seinen französischen Geschmack in Anzug und Haltung mit wachsendem Eifer und großer Selbstgefälligkeit begutachten läßt (MM III.2; IV.1). Solche Imitation französischer bzw. spanischer Sitten artet im Falle *Monsieurs de Paris* bzw. *Don Diegos* geradezu in Manie aus (GDM I.1; II.1).

Natürlich ist das nicht die einzige Art von Affektiertheit, die "something larger than the Life" präsentiert wird.

I believe if a Poet should steal a Dialogue of any length, from the Extempore Discourse of the two Wittiest Men upon Earth, he would find the Scene but coldly receiv'd by the Town,

schreibt Congreve³; und entsprechend muß ein Mangel an solchem wit im Gespräch auf der Bühne ebenso herausgehoben werden, wenn er - wie in der langatmigen und völlig witzlosen Erzählung *Sparkishs* von seiner Unterhaltung mit "four ladies" - wirksam unterstreichen soll, daß *Sparkishs* wit nur in seiner Einbildung existiert (CW I.1). Auch Mr. Brisk und die *Froths* müssen es sich gefallen lassen, daß ihre angeblichen Geistesolitze samt ihrer affektierten gegenseitigen Bewunderung derselben des öfteren in grellestem Licht aufleuchten (DD I.4,5; II.1,2; III.10; IV.6; V.11); und *Witwoud* teilt ihr Schicksal, als er mitten unter einem aufwendigen Feuerwerk witziger Vergleiche geschmeichelt von sich selber gesteht "I do blaze to Day, I am too bright" (WW II.4).

Übrigens erscheint noch ein anderer Zug desselben *Witwoud* in überdeutlicher Ausprägung: in zwei ganzen Szenen zeichnet sich seine Pose des scheinbar treuen, nachsichtig-überlegenen Freundes *Petulant* gegenüber in unübersehbarer Weise ab (WW I.6,8). Damit reiht *Witwoud* sich ein in die Gruppe jener zahlreichen Figuren der RC, deren - in verschiedenstem Grade ausgebildete - Heuchelei sich zur übertreibenden Darstellung auf der Bühne geradezu anbietet. Unsympathisch auf die Umgebung wirkt Tugendheuchelei, besonders, wenn sie so auf die Spitze getrieben wird wie von einer *Olivia* im Gespräch mit *Eliza* über ihre angeblichen "aversions" (PD II.1); von einer *Lady Cockwood*, die *Courtall* gegenüber unmißverständliche Annäherungsversuche macht und gleichzeitig die verkörperte eheliche Treue mimt (SW II.2); oder von

einer Lady Fidget mit ihren Genossinnen, die ihr scheinbar ehrenhaftes Benehmen bei jeder Gelegenheit zur Schau stellen (CW I.1; IV.3). Auch Lady Wishfort ist eine solche Figur; ihre übermäßige Angst, ihre geheimen Wünsche entdeckt zu sehen, und ihre Sorge, sich und ihre Dienerschaft vor Sir Rowland ins günstigste Licht zu setzen, entspricht wohl kaum noch den Maßstäben der Realität, dafür aber umso mehr denen des zündenden Bühneneffekts (WW III.4,5; IV.1).

1.2.2 Ausspielen

Die oben beschriebene Überzeichnung kann ihre Bühnenwirksamkeit naturgemäß am vollsten da entfalten, wo Verstellungsszenen nicht nur angedeutet, sondern stark ausgespielt werden. Solchen Szenen begegnen wir in der RC auf Schritt und Tritt; in manchen Komödien machen sie überhaupt einen beträchtlichen Teil der Handlung aus. Valentine foppt mit seiner "Masque of Madness" nicht nur ausgiebig seine Umgebung; er hält, um Zeit zu gewinnen, vor allem seinen herzlosen Vater zum Narren, indem er sich ihm und dem Notar gegenüber in fünf ausgedehnten Szenen bald als unterschriftsfähig und bald als nicht unterschriftsfähig - als "Non Compos mentis", wie Buckram sich ausdrückt - ausgibt und Sir Sampson damit zur Verzweiflung bringt (LL IV.15,16; IV.6-10). Aber das ist noch nicht das einzige breit angelegte Täuschungsmanöver, dem Sir Sampson zum Opfer fällt. Angelicas scheinbares Eingehen auf seine Heiratspläne läßt ihm genug Zeit, sich zuerst vor ihr allein und dann - zur Vergrößerung der Blamage - vor versammelter Gesellschaft als junggebliebener Liebhaber auf Freiersfüßen aufzuspielen (LL V.2,9,10,12). Außerdem werden in dieser Komödie auch andere Personen mit großem Aufwand genasführt. Scandal zum Beispiel holt weit aus, um mit viel unverständlichem Astrologenkauderwelsch und noch mehr umständlicher Beredsamkeit den abergläubischen Foresight von dessen angeblich schlechtem Aussehen und Befinden zu überzeugen; und als Mrs. Foresights Erscheinen das Gelingen seines Suggestionstricks zu gefährden droht, nimmt er in der Erkenntnis "I must work her into the Project" einen neuen Anlauf, weil er nunmehr Mrs. Fore-

sight über den eigentlichen Grund seines Theaters vor ihrem Gatten täuschen muß (LL III.11-13).

Überhaupt eignet sich das Prinzip der Aneinanderreihung naturgemäß besonders gut zum Ausbau von Verstellungsszenen. Sozusagen über eine ganze Kompanie getäuschter Opfer triumphiert Sergeant Kite, wenn er als angeblicher Astrologe eine Reihe seiner einfältigen Kunden zum Rekrutendienst anwirbt und obendrein noch die affektierte Melinda hereinlegt (RO IV.2). Auch der durchtriebene Maskwell versteht es meisterhaft, seine Verstellungskunst in einer unmittelbar zusammenhängenden Szenenfolge derart spielen zu lassen, daß ihr nacheinander drei Personen - Mellefont, Lady Touchwood, Lord Touchwood - zum Opfer fallen (DD IV.12-20).

Etwas komplizierter, zur szenischen Ausbreitung aber mindestens ebenso geeignet, wird das Schema da, wo in einer längeren Szene zwei Figuren agieren, die zugleich täuschen und getäuscht werden (wenigstens potentiell; nur ein Partner hat wirklich Erfolg mit seiner Verstellung): Lady Wishfort und Sir Rowland suchen sich gegenseitig an gespielter Höflichkeit und Rücksichtnahme zu überbieten, beide mit dem gleichen - allerdings mit ungleicher Geschicklichkeit, zu verschiedenen Zwecken und unter Zuhilfenahme verschiedener Tricks angestrebten - Ziel, ihrem Gegenüber etwas vorzugaukeln (WW IV.12). Ebenso brauchbar für die breite Ausgestaltung von Verstellungsszenen erweist sich die umgekehrte Version des Reihungsprinzips, bei dem mehrere Personen ihre Verstellungskünste an einem Opfer erproben. Keinen Erfolg zwar haben dabei Manlys angebliche Freunde, die ihm in Westminster Hall, einer nach dem anderen, schmeichlerisch ihre Dienste anbieten, und von denen sich dann - beim Wort genommen - ebenso einer nach dem anderen aus dem Staub macht (PD III.1). Umso erfolgreicher aber sind beispielsweise die Mitglieder der um Lady Townley versammelten Gesellschaft, die sich um den eiteln Sir Popling Flutter scharen, um sich - beinahe wie in einem vergnüglichen Gesellschaftsspiel - in rascher Folge in der scheinbaren Bewunderung seiner Vorzüge abzulösen (MM III.2; IV.1).

Des öfteren sind in den RCs Verstellungsszenen anzutreffen, die ihrer Bedeutung für das Gesamtgeschehen nach zwar mindestens teilweise entbehrlich wären, die aber trotzdem einen breiten

Raum in der Darstellung einnehmen - und sicher nicht zum Schaden des Ganzen. Der Auftritt Sir Johns als Lady Brute vor der Wache und dem Richter mit seiner umständlich-komischen Verhandlung ist ein Beispiel dafür (PW IV.1,3); oder der Streit zwischen Don Diego und Monsieur de Paris, die gegenseitig ihre spanische bzw. französische Maskerade verteidigen und damit nicht nur Hippolita und Prue Vergnügen bereiten (GDM III.1); auch die Szene, in der Pinchwife vor den gefürchteten Rivalen verbissen den Anschein aufrechtzuerhalten sucht, seine Frau sei deren jüngerer Bruder, wird umso effektvoller, je länger sie dauert, d.h. je länger Pinchwifes selbstverschuldete Folterqualen - "I am upon a rack!" - sich hinziehen (CW III.2). Wo geistvolle Affektiertheit - ebenfalls eine Version von Verstellung - dargestellt werden soll, erscheint eine Kürzung der betreffenden Szenen ebensowenig am Platze: eine Millamant braucht genügend Raum, um ihren wit und ihre liebenswerte Launenhaftigkeit voll entfalten zu können (WW II.4,5); und einem angeblichen Courtage muß eine längere Unterhaltung gestattet sein, damit wir ihn darin die überängstliche Lady Woodvil zum besten halten sehen können (MM IV.1). Dorimant hat dabei ebenso Zuschauer wie Harriet und Young Bellair in ihrer perfekt ausgeführten Werbungsszene (MM III.1), Harcourt in seinen Doppelrollenspielen vor Sparkish (CW II.1; III.2; IV.1), oder Aimwell bei seinem fingierten Ohnmachtsanfall, aus dem er in aller Gemächlichkeit erwacht (BS IV.1). Die letztgenannten Verstellungsszenen gehören zur Kategorie des Spiels im Spiel, so daß sich schon daraus die Möglichkeit ergibt, sie stark auszuspielen.

Weitere Gelegenheiten dazu bieten sich da, wo das Motiv der Verstellung ganze Dialoge bestimmt, wobei der eine Gesprächspartner den anderen durch absichtliche Täuschung immer stärker reizt. Lady Wishforts Empörung steigert sich proportional zur Zahl der angeblichen Unverschämtheiten Mirabells, die dieser sich laut Foibles Bericht in Äußerungen über Lady Wishfort hat zuschulden kommen lassen. Und noch ein zweites Mal wird Lady Wishfort das Opfer solch beredter Verstellungskunst, als Mrs. Marwood ihr - scheinbar freundschaftlich besorgt - in aller Ausführlichkeit genüßlich den Skandal ausmalt, den das öffentliche Bekanntwerden des Betragens ihrer Tochter Mrs. Fainall zur Folge haben würde (WW III.5; V.5).

1.2.3 Dramatische Ironie

Ausgerechnet Mrs. Marwood wird von Lady Wishfort als "dear Friend" und "good Genius" apostrophiert (WW V.4), und zwar in einem Augenblick, als jene im Begriff ist, der Lady mit ihrer Falschheit den größten Schaden zuzufügen. Solcher dramatischen Ironie begegnen wir in der RC naturgemäß immer wieder. Ihre Wirkung beruht ja auf der Diskrepanz zwischen dem wahren Sachverhalt einerseits und der diesbezüglichen Ahnungslosigkeit des auf der Bühne Angesprochenen andererseits; und diese Voraussetzung ist in allen geglückten Verstellungsszenen erfüllt. Die Vielzahl der szenisch dargestellten Täuschungsmanöver erklärt also auch die Häufigkeit dramatischer Ironie in der RC. Die eben zitierte Lady Wishfort ist nicht ihr einziges Opfer. Lady Woodvil, in Unkenntnis der wahren Identität ihres einnehmenden Gesprächspartners, wendet sich an Dorimant mit den Lobesworten "I protest, Mr. Courtage, a dozen such good men as you would be enough to atone for that wicked Dorimant" (MM IV.1) und sucht später, als sie sich von Emilia und Young Bellair hintergangen sieht, in der Erkenntnis "Mr. Courtage, I am made a fine fool of" (MM V.2) unter allen Anwesenden gerade bei dem Trost, der am wenigsten geneigt ist, diesem Zustand abzuhelpfen, weil die leichtgläubige Lady durch seine Verstellung ja sogar doppelt zum Narren gehalten wird. Ebenfalls auf die Person Dorimants bezieht sich jene indirekte Art dramatischer Ironie, die in Lady Townleys Bemerkung "Men of Mr. Dorimant's character always suffer in the general opinion of the world" enthalten ist, nachdem wir soeben Zeuge von Dorimants unangebrachter Schmeichelei Belinda gegenüber und damit seiner potentiellen Falschheit auch Harriet gegenüber geworden sind (MM V.2). Die vorhin im Zusammenhang mit dem Verhalten weiblicher Figuren der RC erwähnte Maske falscher Freundschaft bietet natürlich generell eine günstige Bedingung für das Vorkommen dramatischer Ironie. Lord Touchwood ist ebenso überzeugt davon, in Maskwell seinen Ehrenretter entdeckt zu haben (DD IV.14), wie Sir Paul fest daran glaubt, in seinem "dear Friend" Careless den selbstlosen Schlichter seiner ehelichen Schwierigkeiten gefunden zu haben, dem er bewegt gesteht "Indeed, I should be mightily bound to you, if you could bring it about [to have a Son], Mr. Careless" (DD III.8; IV.11; V.8).

Aber nicht nur auf solchen rein verbalen Äußerungen beruht die Wirkung dramatischer Ironie; wenn Mellefont seinen Lauscherposten bezieht in der sicheren Erwartung "a Mine is just ready to spring under Lady Touchwood's Feet" und dabei keine Ahnung davon hat, daß er selbst auf dieser Mine steht, so liegt die dramatische Ironie hier allein schon in der Situation (DD IV.15). Entsprechendes gilt zum Beispiel für Sir Oliver, der andächtig Courtalls Loblied auf die Vorzüge der tugendsamen Lady Cockwood lauscht, während deren Botin Mrs. Sentry Courtall soeben ihre gar nicht tugendsamen Annäherungsversuche übermittelt hat und nun in ihrem Versteck alles mitanhört (SW I.1). Auch die Situation des Monsieur de Paris Hippolita und Gerard gegenüber steckt von Anfang an voll von dramatischer Ironie, weil ja er selbst es ist, der seiner Braut den Rivalen zuführt und eifrig bestrebt ist, Störungen durch Dritte von den beiden fernzuhalten - um sich schließlich bei Gerard auch noch ahnungslos für den Scherz zu entschuldigen, den er sich mit ihm erlaubt hat (GDM V.1). Pinchwife bildet sich ein, mit dem von ihm diktierten Beleidigungsbrief an Horner seinen Hausfrieden gesichert zu haben und nunmehr über "the foe without" triumphieren zu können - wobei er als Siegeszeichen ausgerechnet den von Margery unterschobenen Liebesbrief in der Hand hält; überdies ist dem Überbringen, Aushändigen und Lesen dieses Briefes eine ganze Szene gewidmet, deren Verständnis ausschließlich von dramatischer Ironie abhängt (CW IV.2,3).

1.2.4 Folien

Begünstigt durch solch ein gleichzeitiges Agieren eingeweihter Verstellungskünstler und uneingeweihter Opfer auf der Bühne ergibt sich laufend die Möglichkeit des Vergleichs zwischen all diesen mehr oder weniger schauspielernden Figuren. Aber selbst wenn wir sie nicht unmittelbar mit-, sondern neben- oder nacheinander auftreten sehen, wird doch bald deutlich, daß weitaus die meisten dramatis personae der RCs als Folien aufeinander zu beziehen sind, und daß dabei ihr Hang zur Verstellung die Basis des Vergleichs bildet. Für die genauere Durchleuchtung der einzelnen Charaktere und ihrer Verstellung verweisen wir auf später⁴;

im Augenblick interessieren uns nur ihre wechselseitigen Beziehungen.

Als Grundschema, das dann im Einzelfall variiert bzw. erweitert wird, fällt dabei immer wieder die gruppenweise Staffe- lung von Charakteren auf. So begegnen wir diesem Schema etwa im DD in der Form harmlose - affektierte - gerissene Verstellung; sowohl bei den Damen als auch bei den Herrn heben sich je drei Typen gegeneinander ab: Cynthia hält mit ihrer ernsthaften Lebensauffassung und mit ihrer wahren Meinung über ihre affektierten Gesprächspartner Höflichkeitshalber hinter dem Berg, sodaß ihre Verstellung als Konzession an die Konventionen gesellschaftlichen Wohlverhaltens zu werten ist (DD II.1; III.9,10); das affektierte Gehabe und die Schauspielerei Lady Froths und Lady Plyants dagegen zielen zwar scheinbar auch auf die Wahrung dieser Konventionen, weisen in Wirklichkeit aber nicht eine Spur von Zurückhaltung um des guten Tons willen auf; und Lady Touchwood schließlich betreibt Verstellung zur Durchsetzung ihrer selbstsüchtigen Rachepläne überhaupt fast unabhängig von sozialen Normen - sie tritt, außer mit Maskwell und ihren Opfern Lord Touchwood und Mellefont, bezeichnenderweise nicht in der übrigen Komödiengesellschaft auf. Ihr entspricht auf der Seite der Herrn die Figur Maskwells, dessen rücksichtslose Verstellung bis fast zum Schluß unentdeckt bleibt - ganz im Gegensatz zu der leicht durchschaubaren Affektiertheit der fops Lord Froth und Mr. Brisk, die ihrerseits ihren Kolleginnen unter den Damen entsprechen; Mellefont und Careless dagegen vergnügen sich mehr im Stile Cynthias, indem sie der Affektiertheit eines Mr. Brisk, Lord Froth oder einer Lady Plyant scheinbare Anerkennung zollen und somit Verstellung als gesellschaftliches Amüsement betreiben (DD I.2,5; III.6; IV.2). Eine ähnliche Staffe- lung von Personengruppen, die durch die Art, ob und wie sie sich verstellen, füreinander zu Folien werden, finden wir in erweiterter Form beispielsweise in WW. Mirabell und Mrs. Fainall sind ebenso versierte Verstellungskünstler wie Fainall und Mrs. Marwood, unterscheiden sich aber doch paarweise voneinander durch Zweck und Methode ihrer jeweiligen Intrigen; als Gruppe betrachtet stehen sie durch ihre echte geistige Gewandtheit im Kontrast zu der bloß vorgetäuschten des Freundespaars Witwoud und Petulant bzw. zu Lady Wishforts Affektiertheit; und diese bei-

den Parteien zusammen bilden wiederum einen Gegensatz zu dem völlig unpretentiösen Sir Wilfull Witwoud. Der PD zeigt eine weitere Variante des Schemas. Elizas, Olivias und Fidelias ganz verschiedenartige Haltung gegenüber Täuschungsmanövern unterscheidet die weiblichen Figuren dieser Komödie genauso voneinander wie die Freemans, Vernishs und Manlys es für die männlichen tut, wobei wiederum die beiden Gruppen einander fast symmetrisch entsprechen, sowohl in ihrer Gesamtheit als auch in Bezug auf ihre einzelnen Mitglieder.

Der Gegensatz zwischen true wits und false wits bietet sich als besonders augenfälliges Beispiel für die folienhafte Wirkung verschiedener Arten von Verstellung an. Wie bereits beobachtet stellen true wits sich - zur eigenen Unterhaltung oder mit bestimmter verborgener Absicht - gern scheinbar auf eine Stufe mit den false wits, wobei der Unterschied zwischen ihnen erst recht hervortritt. Nur an einige solcher Kontraste sei nochmals erinnert: wirklich geist- und listenreiche Gesprächspartner bestärken die überspannte Einbildung eines Witwoud oder Petulant, eines Sparkish, eines Sir Fopling Flutter, eines Monsieur de Paris, aber auch die gestelzte Würde und angemähte Gescheitheit eines Don Diego, eines Foresight, eines Old Bellair, oder einer Lady Woodvil.

Einige Versionen solcher folienhafter Gegensätze innerhalb einzelner Stufen der erwähnten schematischen Gesamtstaffelung seien noch angedeutet, um den breiten Raum der Möglichkeiten zu umreißen, den die RC hier nutzt. Sie ergeben sich etwa aus der Kontrastierung der Motive, die einzelne Charaktere veranlassen, sich zu verstellen. Wo zum Beispiel Young Bellair nur notgedrungen zur Täuschung greift, tut Dorimant es gewohnheitsmäßig (MM). Angelica wird zur Schauspielerin "to make this utmost Trial of [Valentine's] Vertue" und wendet sich damit gegen alle "mercenary Ends, and sordid Interest" (LL V.12; IV.18), während Mrs. Frail es mit ihrer Verstellung aus rein materiellen Erwägungen erst auf Ben und dann auf Valentine abgesehen hat (LL II.9; III.15; IV.12-14). Sogar auf der Ebene der Dienerschaft sind solche verschieden motivierte Charaktere anzutreffen. Wo Mademoiselle ihrer Herrin geschickt schmeichelt, um dabei zu profitieren, sagt Cornet ihr geradeheraus die weniger schmeichelhafte Wahrheit (PW I.2); und wo Mademoiselle keine Skrupel in

Bezug auf eine Verleumdung der Lady Brute hat, läßt Razor sich zwar auf ihr bzw. Lady Fancifuls Anstiften herbei, seinem Herrn eine solche Lügengeschichte aufzutischen, bringt es aber nicht übers Herz, diese Täuschung lange aufrechtzuerhalten (PW V.1,3). An dieser Stelle sei vermerkt, daß in der RC überhaupt gern ein Gegensatz zwischen französischer Schauspielerei und englischer Aufrichtigkeit herausgestrichen wird. Denken wir nur an die Schar der fops mit ihrem affektierten, französischen Geschmack nachäffenden Gehabe, das sich englischem Mutterwitz so haushoch überlegen dünkt; das Paradebeispiel dafür liefert wohl das Paar Monsieur de Paris und Gerard im GDM.

Auch für den folienhaften Kontrast von Verstellung und Natürlichkeit schlechthin finden sich zahlreiche Beispiele: Gegensatzpaare wie Lady Fidget und Margery Pinchwife (CW), Witwoud und Sir Wilfull Witwoud (WW), Mrs. Frail und Ben (LL), Vernish und Freeman (PD), Lady Fanciful und Belinda (PW), Melinda und Silvia (RO) sind immer wieder anzutreffen. Was schließlich den Erfolg solcher Schauspielerei betrifft, so ergeben sich hierbei wiederum Kontraste. Zum Teil beruhen sie auf der verschiedenen Wirkung auf die Opfer; so etwa da, wo Lady Bountiful sich in ihrer gutmütigen Hilfsbereitschaft von Aimwells fingierter Ohnmacht täuschen läßt, die gewitzigte Mrs. Sullen jedoch das Spiel sofort durchschaut (BS IV.1); oder da, wo Lady Wishfort von Foible und Waitwell/Sir Rowland geschickt in ihrer lächerlichen Maskenhaftigkeit bestärkt wird, während die falsche Freundin Mrs. Marwood, im Hintergrund verborgen, den Betrug sofort durchschaut und für ihre Zwecke auszubeuten gedenkt (WW III.5; IV.1; IV.12). Zum anderen gründen solche Kontraste sich auf eine unterschiedliche Beherrschung der Verstellungskunst; so bei Harriet und Mrs. Loveit, da erstere im Vergleich zu Loveits vergeblichen Versuchen, sich zu verstellen, ihr Benehmen und ihre Gefühle gegenüber Dorimant sehr wohl im Zaum gespielter Gleichgültigkeit zu halten weiß (MM II.2; III.3; IV.1; V.2).

1.2.5 Spiegelszenen

Um das Verstellungsmotiv anhand von folienhaften Beziehungen zwischen einzelnen Figuren noch deutlicher zu beleuchten, be-

dienen sich die Autoren der RCs häufig der Technik, Spiegelszenen zu schaffen, in denen verschiedene dieser Schauspieler sich mit gleichen oder ähnlichen Sachverhalten auseinanderzusetzen haben.

Am sinnfälligsten wirken diese Parallelen, wo zwei Personen gleichzeitig und in derselben Umgebung schauspielern. In einer solchen Lage finden wir Dorimant und Sir Fopling Flutter: wo Sir Fopplings affektierte Modenarretei ihn vor der Gesellschaft unmöglich macht, da verhilft Dorimants Maske des lebenswürdigen wit ihm in eben dieser Gesellschaft zum Ansehen eines vollendeten Gentleman (MM III.2; V.2); und wo Sir Fopling eine jämmerliche Rolle als angeblicher true wit spielt, glänzt Dorimant zum Vergnügen aller Eingeweihten in der des stadtbekannten fop Courtage (MM IV.1). Entsprechendes gilt für viele Situationen, in denen true wits und false wits miteinander auftreten; denken wir nur an Harcourt und Sparkish (CW) oder Gerard und Monsieur de Paris (GDM).

In einer Doppelung von Parallelsituationen wird im DD zunächst das affektierte Getue des Ehepaars Froth vorgeführt, wobei jeder der beiden Partner zum Schein den anderen, in Wirklichkeit aber nur sich selbst bewundert; das folgende Gespräch zwischen den Verlobten Mellefont und Cynthia über Ehepartner im allgemeinen verbirgt unter einer scheinbar oberflächlichen Behandlung eine ernstere Version des Themas (DD II.2,3). Später dann kleiden Mellefont und Cynthia ihr gegenseitig aufrichtig gemeintes Heiratsversprechen in das scherzhafte Kostüm gewandter Unterhaltung; im Anschluß daran wirkt das angestrengte Wortgefecht Careless' mit Lady Plyant über ein wenig ernsthaftes Abenteuer wie eine Narrenmaskerade, und eine ähnliche Parodie des gleichen Themas bieten überdies noch Mr. Brisk und Lady Froth (DD IV.1,2,6). Letztere gerät dadurch ihrem Gatten gegenüber ebenso in eine peinliche Situation wie Lady Plyant, und beide Damen entwischen mittels Verstellung dem Ertapptwerden: Lady Froth mimt geistesgegenwärtig die Rolle einer Tanzlehrerin, und Lady Plyant zieht sich durch eine unverfrorene Verdrehung der Tatsachen gegenüber Sir Paul aus der Schlinge. Übrigens befolgt Lady Touchwood gegenüber ihrem Gatten das gleiche Rezept mit gleichem Erfolg (DD IV.7,10,20). Auch Alithea und Margery Pinchwife befinden sich bei ihrem ersten Auftreten im Grunde genommen

in der gleichen Lage; beide haben es mit potentiellen Liebhabern, die ihnen nichts weniger als gleichgültig sind, zu tun; aber in der Art ihrer Reaktion hebt sich Margerys zu diesem Zeitpunkt noch völlig ungekünstelte Offenheit - "I liked hugely the actors" und "But, pray, husband, is he a pretty gentleman that loves me?" - deutlich ab gegen Alitheas diplomatische Offenheit, die Harcourts wirkliche Absichten auf sie im letzten Moment doch noch vor Sparkish verbirgt (CW II.1). Überhaupt weist gerade diese Komödie unübersehbare Parallelen von Haupt- und Nebenhandlung auf; jeder der beiden Hauptintriganten (Horner bzw. Harcourt) bedient sich der Verstellung, um sein Ziel zu erreichen (wobei diese Ziele allerdings grundverschiedener Natur sind), und in beiden Fällen sind dumme Männer die Getäuschten (Sir Jasper Fidget, Sparkish).

1.2.6 Kontrastsituationen

Haben wir soeben Verstellung als Verhaltensweise verschiedener Personen in gleicher Situation betrachtet, so wollen wir nun für den umgekehrten Fall - Verstellung als Verhaltensweise der gleichen Person in verschiedenen Situationen - einige aus einer Vielzahl von Beispielen für Kontrastsituationen näher beleuchten.

Die auffallendsten davon verdanken wir den jeweiligen Hauptintriganten der RCs; die Verfolgung ihrer diversen verborgenen Absichten macht eine Vielzahl von Täuschungsmanövern notwendig, die der Vielzahl der betroffenen Opfer proportional ist. So bringt es Dorimant auf nicht weniger als drei verschiedene Rollen, in denen er seine schauspielerische Befähigung unter Beweis zu stellen hat. Nachdem wir mit seinem wahren Wesen einigermaßen bekannt geworden sind (MM I.1; II.2), sehen wir ihn nacheinander als scheinbar untadeligen Gentleman im Kreis der Gesellschaft um Lady Townley, als angeblich aufrichtigen Verehrer Belindas, und als vermeintlichen Mr. Courtage Lady Woodvil gegenüber (MM III.2; IV.2; IV.1); daß er es als entlarvter Dorimant Lady Woodvil bzw. Harriet gegenüber aller Wahrscheinlichkeit nach auch nicht restlos ehrlich meint, macht ihn überdies zum potentiellen Träger einer vierten Schauspielerrolle. Maskwell

im DD weist ein ebenso ausgeprägtes Talent zur Verstellung auf; er versteht es meisterhaft, sich abwechselungsweise als Lady Touchwoods Liebhaber und Mitverschworenen, als Mellefonts selbstlosen Freund und als Lord Touchwoods gewissenhaften Ehrenretter auszugeben.

Immerhin noch zwei verschiedene Rollen zur Verheimlichung ihrer wahren Natur spielen eine ganze Reihe von Figuren, die nicht alle unbedingt zu den Hauptpersonen der RCs zu rechnen sind. Stellvertretend für sie seien genannt Mrs. Loveit (MM), die sich bemüht, Dorimant Abneigung und Sir Fopling Flutter Zuneigung vorzutäuschen; Lady Flyant (DD), die Mellefont und Careless gegenüber die tugendsame Gattin Sir Pauls und wiederum diesem gegenüber ausnahmsweise einmal die personifizierte Liebenswürdigkeit spielt; Angelica (LL), die Valentine Gleichgültigkeit und Sir Sampson Interesse vorgaukelt.

Im Vergleich zu solchen mehrschichtigen Rollenspielen wirkt die sozusagen eindimensionale Art der Verstellung recht unkompliziert; beinahe alle Figuren der RC sind damit vertraut, abwechselnd ihre wahre Natur mit der nach außen hin zur Schau getragenen Maske einen Gegensatz bilden zu lassen. Mrs. Fainall bzw. Fainall machen gegenüber Dritten kein Hehl aus ihrer gegenseitigen Abneigung, wahren aber gegeneinander den Schein fürsorglichster Zuneigung (WW II.1-3). Horner bespricht mit seinem Vertrauten Quack in allen Einzelheiten, wie sein "new unpractised trick" am vorteilhaftesten in Szene zu setzen sei; gleich darauf sehen wir ihn tatsächlich seine Rolle als vermeintliches Opfer des Gespöchts seiner Besucher spielen (CW I.1; III.2; IV.3); und wenn er erst Sir Jasper glauben macht, dieser habe in ihm einen "innocent playfellow" für Lady Fidget gefunden, so gibt er sich der Lady gegenüber gleich darauf ohne diese Maske zu erkennen (CW II.1). In allmählich abgestuften Kontrastsituationen begegnen wir auch Margery Pinchwife; liegt ihr Verstellung anfänglich noch völlig fern, so lernt sie doch bemerkenswert schnell, sie in den Dienst ihrer Abenteuerlust zu stellen: auf Anordnung Pinchwifes muß sie sich zunächst in die Rolle ihres jüngeren Bruders finden, mimt dann aus eigenem Antrieb die scheinbar gehorsame Briefschreiberin, gibt sich später gemäß Lucys Instruktionen Pinchwife gegenüber als Alithea aus und spielt schließlich unter dem Einfluß Horners und seiner Komplizinnen die Unschuldige (CW II.1; III.2; IV.2; V.1,4).

1.2.7 Wiederholung

Zu jenen Techniken des Dramatikers, mit deren Hilfe er bestimmte Verdeutlichungseffekte erzielt, gehört neben Spiegelung und Kontrastierung die Wiederholung. Auch sie wird in der RC speziell im Zusammenhang mit dem Motiv der Verstellung angewandt - besonders wirkungsvoll da, wo ein und dieselbe Art von Verstellung nicht bloß in einfacher, sondern sogar in mehrfacher Wiederholung vorgeführt wird. Dabei steigert sich in etlichen Fällen der Effekt womöglich noch insofern, als sowohl die Verstellung der Intriganten wie die Niederlage der getäuschten Opfer - die zudem ihrerseits meist irgendeine Larve tragen - mit jeder neuen Wiederholung einem Höhepunkt der ganzen Maskerade zustrebt. Immer wieder gelingt es Hippolita und Gerard, die von Don Diego ungeduldig geforderte Tanzvorführung hinauszuschieben, wobei die Begründungen immer fadenscheiniger und die angebliche Gescheitheit der Gefoppten immer zweifelhafter werden (GDM). Dreimal hält Harcourt den eingebildeten Sparkish zum Narren, indem er seiner immer weniger verschleierten Werbung um Alitheia zur Krönung auch noch die farcenhafte Priesterverkleidung folgen läßt, so daß bei beiden Kontrahenten mit jeder neuen Auflage der betreffenden Auftritte ein Stück mehr von der Fassade scheinbar resignierender Bewunderung bzw. prahlerischer Klugheit abbröckelt (CW II.1; III.2; IV.1). Belinda gerät zu ihrer Bestürzung auch nach ihrer ersten, selbst arrangierten Maskerade vor Loveit in Situationen, in denen sie - zunehmend in Gefahr, entdeckt zu werden - weiterhin die treue Freundin spielen muß, während Loveit wiederholt feststellt, daß sie den Schein der Gleichgültigkeit Dorimant gegenüber nicht aufrechterhalten kann (MM II.2; V.1; III.3). Maskwells virtuosos Talent, gegenüber Mellefont sowie Lady und Lord Touchwood die personifizierte Selbstlosigkeit vorzustellen, überzeugt mit jedem seiner Auftritte mehr (DD). Bewußt zu dem Zweck, den optimalen Erfolg seines rachsüchtigen Täuschungsmanövers zu erzielen, gibt Manly sich mit Fidelias erzwungener Unterstützung zweimal für Olivias jungen Liebhaber aus, läßt aber erst beim zweiten Mal die Maske fallen, weil die Enthüllung der Wahrheit nur durch die Anwesenheit von Zeugen ihre volle Schlagkraft entfalten kann (PD IV.1; V.1).

1.2.8 Informationsvergabe

Angesichts so vieler verwickelter Täuschungsmanöver unter den Bühnenfiguren erhebt sich die Frage, ob und wie es dem Rezipienten ermöglicht wird, sie alle gleichzeitig zu durch- bzw. zu überschauen. Denn sein Vergnügen besteht ja gerade darin, daß er als in die diversen Geheimnisse Eingeweihter die Diskrepanz zwischen dem wahren und dem vorgetäuschten Sachverhalt genau ermessen, das Resultat von Verstellung teilweise voraussehen und sich somit seiner sicheren Überlegenheit gegenüber all jenen Bühnenfiguren freuen kann, die im engmaschigen Netz der einzelnen Maskeraden befangen sind⁵. Selbstverständlich kann der Zuschauer einer Komödie auf die Dauer nur dann Gefallen an einer dichtgewebten Intrigenhandlung finden, wenn ihm die Mittel zur Entwirrung der verschlungenen Fäden in die Hand gegeben werden und er somit das vor seinen Augen entstehende Muster in jedem Moment begreifen und nachvollziehen kann - oder allenfalls nicht zu lange auf die nötige Erklärung warten muß. Diese Mittel sind in der RC durchwegs konventioneller Art, nur entspricht eben die Häufigkeit auch ihrer Anwendung den Erfordernissen, die sich durch die breite Ausdehnung des Verstellungsmotivs in diesen Komödien ergeben.

A s i d e s

Auffallen müssen allein schon die vielen Regieanweisungen, die auf asides abzielen. Ihre Funktion kann beispielsweise darin bestehen, dem Zuschauer als Gedächtnisstütze zu dienen und die intrigierenden Schauspieler als solche zu kennzeichnen - falls er im vielfältigen Gewirr der Intrigen gerade jene in- zwischen aus den Augen verloren haben sollte, welche eben jetzt in Szene gesetzt wird. Belinda fordert sich selbst zu ihrem falschen Spiel vor Loveit auf, auf das wir früher schon durch die Unterhaltung zwischen Dorimant und Medley vorbereitet wurden; nach den Verwicklungen der vorausgehenden Szenen erinnern ihre asides wieder an die Peinlichkeit der Situation, in die ihr Doppelspiel Loveit gegenüber sie gebracht hat (MM II.2; IV.3; V.1). In Anbetracht der wechselseitigen Maskeraden gegnerischer Parteien, durch deren Labyrinth der Rezipient sich bereits zwei Akte lang hindurchfinden mußte, ist es durchaus nicht überflüs-

sig, daß Foible mit ihrer auf Marwood bezogenen Bemerkung "So, the Devil has been beforehand with me, what shall I say?" endgültig klar zum Ausdruck bringt, zu welcher Partei sie nun wirklich gehört (WW III.5).

Wo ein Verstellungsmanöver aus dem Stegreif in unvorhergesehener Weise abgeändert oder die Notwendigkeit eines neuen erklärt werden muß, bewährt sich ebenfalls die Methode, den Zuschauer durch asides darauf aufmerksam zu machen. So nimmt das Auftreten Waitwells als Lady Wishforts Bräutigam Sir Rowland infolge Marwoods anonymem Eingreifen nicht ganz den geplanten Verlauf, was eine schnelle heimliche Absprache zwischen Foible und Waitwell erfordert, während Mrs. Marwood, die Fainalls Erpressungsversuch gefährdet sieht, ihren Verdacht in einem aside äußert (WW IV.15; V.8). Zwischen Horner und Lady Fidget erfolgt die gegenseitige Preisgabe ihrer Maskeraden unter den Augen des genasführten Sir Jasper in einem ausgedehnten aside; beinahe von Sir Jasper ertappt, geben die beiden Komplizen ihrer Bestürzung ungehört Ausdruck und verständigen sich dabei gleichzeitig über die Möglichkeit, ihn zu täuschen; und die knappen, Margery zugeflüsterten Aufforderungen zur Lüge sind das einzige Mittel, die Situation für die Schuldigen zu retten (CW II.1; IV.3; V.4).

Je öfter Charaktere auf der Bühne zusammentreffen, die ihr Gegenüber nichts von ihren verborgenen Absichten ahnen lassen wollen (und sonst gerade keine Gelegenheit zum unverhohlenen Meinungsaustausch mit eingeweihten Gesprächspartnern haben), desto unumgänglicher wird das Beiseitesprechen für die Information des Zuschauers. Zum Verständnis der ganzen folgenden Maskerade Margerys vor Pinchwife ist es notwendig, daß Margery sich im Selbstgespräch über den Briefftausch bzw. später über Lucys Ratschläge indirekt an das Publikum wendet (CW IV.2; V.1). Ebenso notwendig für die richtige Perspektive des Zuschauers war vorher schon Pinchwifes verborgenes Eingeständnis, wie sehr ihm daran liegt, die Identität seiner jungen Frau vor möglichen Rivalen zu verheimlichen (CW I.1). Dagegen sind seine beiseite gesprochenen Kommentare zu Harcourts Verstellung vor Sparkish vom Standpunkt der Informationstechnik aus gesehen zwar eigentlich entbehrlich, unterstreichen aber durch ihre objektivierende und

distanzierende Wirkung die Absurdität dieser Maskeraden ganz erheblich (CW II.1; III.2); und vollends seine unterdrückten Wutausbrüche und Verzweiflungsausfzuer sind die zugleich überflüssigsten und effektvollsten Äußerungen in seinem Auftritt mit der verkleideten Margery vor den rakes (CW III.2).

Andere zu Gefühlsäußerungen benutzte asides haben tatsächlich informatorische Bedeutung. Alitheas erste heimliche Verwirrung über ihr Empfinden gegenüber Harcourt bzw. Sparkish lenkt die Erwartung des Rezipienten in Bezug auf den Ausgang von Harcourts gezielten Verstellungsmanövern ebenso in die richtigen Bahnen (CW II.1) wie Harriets asides darüber Auskunft geben, daß ihre Ablehnung Dorimant gegenüber, und scheine sie noch so schroff, doch nur gespielt ist (MM III.3; V.2); Dorimant seinerseits ist ebenfalls bestrebt, nur den Zuschauer wissen zu lassen, was ihm Harriet - jedenfalls im Augenblick - wirklich zu bedeuten scheint; und während er seine angesichts Loveits Maskerade mit Sir Popling Flutter aufkeimende Eifersucht sogar vor Medley zu verbergen trachtet, läßt er wenigstens den Zuschauer einen aufschlußreichen Blick in sein Inneres tun (MM IV.1; III.3). Viele seiner Kollegen folgen Dorimants Beispiel in ähnlichen Situationen; Careless etwa, den seine Rolle als schmachtender Liebhaber Lady Flyants insgeheim so erheitert, daß er fürchten muß "I shall never contain Laughter" (DD IV.2).

Planungsmonologe, -dialoge

In erweiterter Form werden solche nur für das Publikum hörbaren asides zu Planungsmonologen herkömmlichster Art, gesprochen vom Betrüger der Betrügenden, der als letzter die Bühne verläßt. Allerdings finden solche Planungsmonologe in der RC kaum Verwendung; nur Maskwell im DD bedient sich ihrer in bemerkenswert ausführlicher Weise, um den Zuschauer über seine einsam geschmiedeten Ränke auf dem laufenden zu halten; denn sie auch vor dem Publikum zu verheimlichen, würde eine ihrem Wesen nach handlungsfeindliche, gänzlich undramatische Verhaltensweise bedeuten (DD II.8; III.3; IV.13; V.2,11,18).

Ansonsten erfolgt die nötige Informationsvergabe durch Planungsdialoge. Nachdem der Zuschauer durch Mellefont's Anweisungen

an seinen Freund Careless auf die zu erwartenden Intrigen vorbereitet ist, scheidet Mellefont, der ihnen ja selbst zum Opfer fallen soll, wenigstens für die Haupthandlung als zuverlässiger Informant aus; an die Stelle des Freundesgesprächs treten damit die Planungsdialoge der Komplizen Lady Touchwood und Maskwell, die infolge der betrügerischen Absichten des letzteren allerdings auch nicht die volle Information über alle geplanten Täuschungsmanöver enthalten, weshalb die schon erwähnten Planungsmonologe Maskwells erforderlich werden. Anderwärts genügen Planungsdialoge zur richtigen Erläuterung der Sachlage. Im CW oder in WW wird der Rezipient auf diese Weise wiederholt in die geplanten Maskeraden eingeweiht. Eine ganze Reihe von Planungsdialogen hilft dem Zuschauer, sich in den Täuschungsmanövern des MM zurechtzufinden: Dorimant erklärt Medley Belindas Rolle in seiner Intrige gegen Loveit; Young Bellair und Emilia beschließen Verstellung und Verheimlichung ihrer Heiratspläne vor Old Bellair; Harriet und Young Bellair einigen sich auf eine Maskerade vor "their gravities"; Dorimant und Belinda wollen Sir Fopling Flutter falsche Hoffnungen auf Loveit machen, während Loveit mit Belinda ihre eigene geplante Maskerade vor eben diesem Sir Fopling bespricht; und Harriet schließlich läßt Dorimant durch einen Boten über seine vorgesehene Verwandlung in Mr. Courtage benachrichtigen (MM I.1; II.1; III.1,2; III.3).

I n t e n t i o n a l e V e r w i r r u n g d e s R e z i p i e n t e n

Eine ebensolche serienmäßige Ankündigungsfolge über verschiedene Maskeraden finden wir in LL, und doch sind wir hier nicht immer restlos im Bilde, was die eigentlichen Absichten der intrigierenden Parteien betrifft. Zwar sehen wir von Anfang an klar, wenn Mrs. Frail ihrer Schwester Annäherungsversuche erst an Ben und später an Valentine verrät (LL II.9; IV.15), oder wenn Scandal Jeremy und Valentine in seinen Plan einweiht, Mrs. Frails und Tattles Bemühungen mittels Verkleidung zu ganz anderen Zwecken zu nützen (LL IV.15,16); aber von der viel wichtigeren Narrenmaskerade Valentines erfahren wir erst, nachdem Scandal schon früher einen geheimnisvollen Plan angedeutet und

dann ohne weitere Erklärung von Valentines plötzlicher Verrücktheit berichtet hat (LL III.4,10; IV.1); und was Angelicas Verstellung vor Valentine und seinen Freunden bzw. ihre scheinbare Vorliebe für Sir Sampson betrifft, so durchschauen wir sie trotz ihrer asides und trotz ihres Hinweises auf ein "Design" eigentlich nicht so recht, bis sie schließlich selbst die Maske lüftet (LL III.5; IV.2,3; V.1). Congreve scheint zuweilen überhaupt eine gewisse Verwirrung des Zuschauers zu beabsichtigen und es darauf anzulegen, sein Publikum - aus Gründen der Spannungserzeugung - nicht immer sofort zum Mitwisser sämtlicher Täuschungsmanöver zu machen. Auch im DD läßt Maskwell uns ebenso wie Lady Touchwood auf eine nähere Erläuterung seiner künftigen Intrigenabsichten warten - wir hören nur von einer Vorbereitung auf "something else" und "a stronger Plot" (DD I.6); und die komplizierten Handlungsfäden von WW, die sich nur mit einiger Mühe verfolgen lassen, weil gewisse bedeutsame Geheimnisse erst ganz allmählich enthüllt werden, haben dem Theaterpublikum wohl zu allen Zeiten Kopfzerbrechen verursacht. Abgesehen davon, daß wir sozusagen nur durch jeweils schmale Lücken in der Fassade Einblick erhalten in die verborgenen und vielschichtigen Beziehungen zwischen Mrs. Marwood, Fainall, Mrs. Fainall und Mirabell, tapen wir bezüglich der Bedeutung der Anspielung auf "Waitwell's Cloaths" zunächst einmal völlig im Dunkeln (WW I.2), werden durch das Scheinverhör zwischen Mirabell und Petulant über den eigentlichen Urheber der Sir-Rowland Maskerade bis auf weiteres regelrecht in die Irre geführt (WW I.9), ahnen ebensowenig wie Lady Wishfort, was Sir Rowlands "black Box" in Wahrheit beinhalten wird (WW IV.15), und teilen auch ihre Verblüffung über Millamants und Sir Wilfulls plötzliche Gesinnungsänderung (WW V.8,14), bis wir endlich - keinen Augenblick eher als die Lady selbst - darüber aufgeklärt werden, daß diese scheinbare Einwilligung in eine Heirat nur ein Trick war.

F r e m d k o m m e n t i e r u n g

Wesentlich leichter hat der Rezipient es in den Fällen, wo die Verstellung gewisser Bühnenfiguren durch andere Bühnenfiguren von vornherein als solche gekennzeichnet wird. Dieses In-

formationsverfahren der Einführung bezieht sich in der Hauptsache auf all jene fops, auf deren Affektiertheit wir fast regelmäßig bereits vor ihrem Erscheinen durch ein einführendes Bühnengespräch vorbereitet werden. Was Dryden dazu im Rahmen einer Betrachtung von Ben Jonsons Silent Woman allgemein bemerkt, gilt auch für die fops der RC: Wenn ein Dramatiker "any character or humour wherein he would show a coup de maistre, or his highest skill" hat, richtet er die Aufmerksamkeit des Zuschauers darauf⁶

by a pleasant description of it before the person first appears ... you hear described [certain characters] before you see them. So that before they come upon the stage you have a longing expectation of them, which prepares you to receive them favourably; and when they are there, even from their first appearance you are so far acquainted with them that nothing of their humour is lost to you ...

Gleichzeitig wird die angekündigte Figur als Personifikation ungeschickter Affektiertheit abgestempelt und der Rezipient damit in seinem Urteil vorgreifend beeinflusst. Aber er tut ohnehin gut daran, sich solcher Sympathienlenkung anzuvertrauen; denn erstens braucht er sich auf spätere Überraschungen, die seine vermeintliche Einsicht in das wahre Wesen des Betroffenen etwa als illusorisch erweisen könnten, nicht gefaßt zu machen (das Schema der Aufklärung über diese Art von Verstellung ist in der RC ebenso häufig wie zuverlässig), und zweitens läuft er sonst - besonders was Congreves fops betrifft - womöglich tatsächlich Gefahr, wenigstens anfänglich auf den Schein hereinzufallen, statt zu unterscheiden "betwixt the Character of a Witwoud and a Truewit"⁷. Denken wir an Witwoud, der von Mirabell als "a Fool with a good Memory, and some few Scraps of other Folks Wit" vorgestellt wird; nach dieser Beschreibung haben wir Gelegenheit "[to] Behold the Original", denn der solchermaßen charakterisierte tritt jetzt selbst auf (WW I.5). Und ebenso wie über Witwoud sind wir dank der erschöpfenden Auskunft Dritter von vornherein im Bilde über all die Sparkishs, Sir Foplings, Brisks, Froths, Lady Plyants, Lady Wishforts, Tattles etc.; hinters Licht führen können sie uns - wie die Komödiengesellschaft - mit ihrer wie auch immer gearteten Affektiertheit also nicht mehr. Aber erheitern können sie uns, und sie erhalten in einer ganzen Reihe entsprechender Szenen Gelegenheit dazu.

1.2.9 Szenen und Szenenfolgen

S t a t i s c h e S z e n e n

Solche von der Affektiertheit der fops bestimmten Szenen haben vorwiegend statischen Charakter. Das liegt in der Natur der Sache: meist werden sie ja von Personen bestritten, die eigentlich eine ganz untergeordnete Rolle spielen würden, wenn nicht ihre Affektiertheit gerade wegen ihrer Übertriebenheit für die Hauptintriganten und deren geheime Machenschaften von Bedeutung wäre; deshalb muß diese Übertriebenheit klar genug dargestellt sein und darf nicht von wichtigen, vorwärtsdrängenden Handlungsimpulsen gestört werden. Wir haben solche statische Szenen bereits im Zusammenhang mit anderen Aspekten des Verstellungsmotivs in der RC untersucht⁸ und können uns deshalb jetzt auf eine kurze Andeutung weniger Beispiele beschränken. Mellefont's Abwehrmaßnahmen gegen die vermuteten Intrigen seiner Tante gründen sich, was die Froths betrifft, auf die Erfahrung "he and his Wife will be sufficiently taken up, with admiring one another, and Brisk's Gallantry, as they call it", und bei Lady Plyant verläßt er sich darauf, daß sie "very silly" ist "and thinks she has Sense, and has an old fond Husband"; mehrere Auftritte haben in der Folge also keine andere Funktion als die, die Richtigkeit dieser Voraussetzungen zu beweisen (DD I.3; I.4,5; II.1, 2; II.5; III.6,9-11; IV.2,6,7,10). (Allerdings entwickelt sich aus diesen statischen Szenen später doch eine gewisse Dynamik, als die resultierende Verstellung der Damen und ihrer Kavaliers schnelles Handeln erfordert, um nicht entdeckt zu werden.) Die ausführliche Darstellung von Sparkish's prahlerischer Klugheit hält den Fortgang der Haupthandlung zwar zunächst auf, ist aber insofern gerechtfertigt, als sie später den Erfolg der absurden Verstellung Harcourts vor Sparkish wenigstens einigermaßen plausibel erscheinen läßt (CW I.1). Entsprechendes gilt für all jene statischen Szenen, die beispielsweise die Narretei eines Sir Fopling Flutter (MM III.2; IV.1,2) oder eines Monsieur de Paris und Don Diego (GDM III.1) ausbreiten oder die Prätentionen einer Lady Wishfort (WW III.1-5; IV.1,12-15) oder eines Tattle (LL I.11; III.3) demonstrieren.

Freilich birgt die Nutzung des Verstellungsmotivs für statische Szenen auch die Gefahr einer regelrechten Ausbeutung zu

handlungsfernen oder gar handlungshemmenden Zwecken. Zuweilen scheinen die manchen Täuschungsmanövern zugrundeliegenden Unwahrscheinlichkeiten kaum noch akzeptabel (Sparkish läßt sich zum wiederholten Male auf wenig glaubhafte Weise an der Nase herumführen, CW); auch das Abgleiten einer Verstellung ins Farcenhafte (Sir John als Lady Brute verkleidet, PW) läßt sich beobachten. Aber solche Fälle stellen die Ausnahme von der Regel dar, weil die reine Mechanik des Verstellungsmotivs sich in den typischen RCs selten einmal selbst genügt, sondern fast immer den höheren Ansprüchen des dramatischen Gesamtgeschehens untergeordnet wird.

D y n a m i s c h e S z e n e n

Seine volle Bedeutung aber erlangt das Verstellungsmotiv doch erst für die Dynamik der RCs. Vom handlungstechnischen Standpunkt aus gesehen liefert es den wesentlichsten Beitrag überhaupt zu ihrem Gesamtgeschehen. Verstellung ist ja naturgemäß ein effektvolles dramatisches Mittel, weil sie Handlung erzeugen, komplizieren und ebenso auch wieder auflösen kann. Ein solches Mittel aber mußte Dramatikern hochwillkommen sein, die, wie aus Drydens schon zitierter beifälliger Kritik an Jonsons Silent Woman⁹ stellvertretend hervorgehen mag, es wohl insgesamt als vorteilhaftes Verfahren betrachteten, wenn

the business of [the plot] rises in every act ... you see, till the very last scene, new difficulties arising to obstruct the action of the play; and when the audience is brought into despair that the business can naturally be effected, then, and not before, the discovery is made.

Die plots der RC bestehen aus einer Reihe von verwickelten Intrigen und Gegenintrigen, die ihrerseits wiederum auf der Verstellung der Intriganten beruhen. Dies in allen Einzelheiten nachweisen zu wollen hieße vollständige Inhaltsangaben der Komödienhandlungen zu liefern; es kann hier also nur unsere Absicht sein, einige typische Beispiele auszuwählen.

Manche plots der RC sind zunächst auf die Verstellung nur einer Person oder Personengruppe gegründet; daraus ergeben sich dann aber eine Reihe anderer Maskeraden. LL zeigt einen solchen Handlungsaufbau vielleicht am reinsten. Der ursprüngliche Impuls für das Komödiengeschehen kommt aus Angelicas gespielter Gleichgültigkeit gegenüber Valentine. Mittelbar ist sie der An-

laß für Valentines Narrenmaskerade (um der geliebten Angelica willen sucht er auf diese Weise die drohende Enterbung hinauszuzögern), die ihrerseits wieder verschiedene Verstellungsmanöver - pro oder contra Valentine - zur Folge hat: Scandals Theater vor bzw. mit Mr. und Mrs. Foresight, Mrs. Frails geheuchelte Zuneigung erst zu Ben und dann zu Valentine, Jeremys Mummenschanz gegenüber Mrs. Frail und Mr. Tattle, und Angelicas scheinbare Absichten auf Sir Sampson Legend. Als Urheber der vordergründigen Intrigenhandlung des MM kommt ebenfalls nur eine Person in Betracht, nämlich die des Verstellungskünstlers Dorimant: weil er Belinda beständige Liebe heuchelt, läßt diese sich zur Heuchelei vor Loveit herbei; Loveit wiederum täuscht, um sich an Dorimant für seinen Betrug zu rächen, Sir Fopling Flutter; gleichzeitig fordert Dorimants arrogante Verstellungssucht Harriets gespielte Gleichgültigkeit heraus, als deren Konsequenz er sich nebenbei in die Rolle eines Courtage versetzt sieht. Das Handlungsgerüst im BS brucht zunächst ebenfalls nur auf Archers und Aimwells Plan, als Herr und Diener aufzutreten; allmählich aber werden verschiedene untergeordnete Maskeraden einbezogen: Bonifaces Räuberkomplizen halten Aimwell für einen als Lord verkappten Kollegen; die Dienerrolle verschafft Archer Zutritt zu Mrs. Sullens Haushalt und damit Einsicht in Foigards Rolle als französischer Priester; diese ist infolgedessen bald ausgespielt, so daß der französische Count sein heimliches Versteck in Mrs. Sullens closet an Archer abtreten muß. Im Falle des PD ist es eigentlich eine statische Szene, die die Dynamik der Haupthandlung in Gang bringt: Manly wird ungesehener Zeuge der Heuchelei Olivias, die anlässlich einer Unterhaltung mit ihren affektierten Besuchern zutage tritt, und aus seiner Reaktion darauf leitet sich eine Reihe von Verstellungsszenen ab.

In anderen Fällen bestehen die plots der RCs aus mehreren zunächst unabhängigen Intrigensträngen, die jedoch in sich alle durch das Verstellungsmotiv gekennzeichnet sind und mit seiner Hilfe im Verlauf des Geschehens miteinander verknüpft und am Ende zusammengeführt werden. Recht anschaulich läßt sich das etwa am CW demonstrieren. Horners Verstellung und Lady Fidgets Tugendheuchelei scheinen zunächst unvereinbar zu sein, finden jedoch sehr schnell zusammen; Pinchwifes Maskerade mit Margery

hat mit Horners Verstellung nichts zu tun, da Pinchwife das fragliche Gerücht über Horner noch gar nicht zu Ohren gekommen ist; und Harcourt betreibt sein Possenspiel vor Sparkish unabhängig von Horner und Pinchwife. Diese getrennten Handlungsstränge werden nun mit Hilfe des Verstellungsmotivs miteinander verbunden. In der heimlichen Absicht, ihre Herrin Alithea vor dem affektierten Sparkish zu bewahren und sie stattdessen Harcourt zuzuführen, macht Lucy sich Margerys Neigung zu Horner zunutze und inszeniert infolgedessen eine Maskerade, die Margery von Pinchwife weg zu Horner und Alithea von Sparkish weg zu Harcourt bringt. Diese Verbindungslinien streben überdies von den verschiedenen Schauplätzen des Gesamtgeschehens zusammen auf einen Punkt, wo in der Schlußszene alle Träger ursprünglich gesonderter Intrigenhandlungen versammelt sind.

Auf etwas andere Weise fördert das Verstellungsmotiv die Handlung von WW. Hier entwickelt sich die Dynamik des Geschehens in der Hauptsache aus zwei Maskeraden (Mirabells Sir-Rowland Betrug vor Lady Wishfort und Marwoods falsche Freundschaft zu ihr), die mit abwechselndem Erfolg bei den Opfern bis zum Schluß parallel nebeneinander herlaufen und sich in ihrer Weiterentwicklung gegenseitig bedingen, weil auf beiden Seiten zunehmend noch andere Täuschungsmanöver eine Rolle spielen, die bereits vor Spielbeginn stattgefunden haben (verborgene Eifersucht Marwoods auf Mirabells geheuchelte Liebe zu Lady Wishfort und Entdeckung dieser Heuchelei; Entdeckung der früheren geheimen Verbindung zwischen Mirabell und Mrs. Fainall bzw. der noch bestehenden zwischen Fainall und Mrs. Marwood); ihr allmähliches Offenbarwerden erlaubt den Intriganten, die Machenschaften der Gegenpartei immer deutlicher zu durchschauen und mit entsprechender Verstellung zu parieren.

S p a n n u n g

Gerade wo es sich um mehrere eigentlich isolierte Intrigenstränge handelt, die durch Täuschungsmanöver zusammengehalten werden müssen, hängt die Geschlossenheit der Handlung weitgehend von der Spannung ab, durch die der Rezipient am Nachdenken über die Fragwürdigkeit solcher Vorspiegelungen falscher Tatsachen gehindert wird¹⁰. Und wieder ist es das Verstellungsmotiv,

das diese Spannung in der RC erzeugt. Sehen wir einmal ab von der teilweisen Unverbundenheit einiger statischer Verstellungsszenen, so liegt es in der inhärenten Dynamik des Verstellungsmotivs, größere Handlungszusammenhänge zu bilden und somit auch Spannung zu erzeugen. Denn gewöhnlich liegt ja zwischen der Planung und der Durchführung einer Täuschung ein gewisser Zeitraum, währenddessen der Rezipient dem Erfolg oder Mißerfolg des angekündigten Unternehmens in gespannter Erwartung entgegenseht¹¹. Um einem etwaigen Erlahmen dieser Erwartung vorzubeugen, verleiht der Dramatiker ihr immer wieder neue Impulse. Im CW ist Quacks anfänglich mangelndes Vertrauen auf den Erfolg von Horners "new unpractised trick" ganz dazu angetan, im Zuschauer eine ähnliche Ungläubigkeit hervorzurufen (CW I.1), und die spannende Beweisführung, daß Horners Verstellung tatsächlich zum Ziel führen könne, hält uns das ganze Stück hindurch in Atem. Andererseits weckt Pinchwifes Bestreben, die Identität seiner Frau vor den rakes zu verheimlichen (CW I.1), ihre Neugier ebenso wie die unsere; sobald aber diese Neugier befriedigt ist (CW II.1), tritt an ihre Stelle die Spannung, wie Margery es bewerkstelligen wird, ihren Mann zu täuschen; schrittweise verfolgen wir dieses Manöver, müssen uns aber infolge eines Kunstgriffs des Dramatikers eine Unterbrechung der Spannung gefallen lassen, gerade als sie ihren Höhepunkt zu erreichen scheint: Sparkish hindert Pinchwife daran, Margery für ihr heimliches Briefschreiben zu bestrafen; mit der Fortsetzung der abgebrochenen Szene erfolgt dann eine vorläufige Lösung und zugleich Erneuerung der Spannung, ob Pinchwife hinter Margerys Trick kommen wird (CW IV.4; V.1).

Dieses Beispiel mag genügen zur Erläuterung der sich stets wiederholenden Technik, die Handlung einer RC mit Hilfe des Verstellungsmotivs in weiten Spannungsbögen zu verklammern. Natürlich sind das Wichtigste dabei die Einzelszenen, in denen die jeweilige Spannungskurve einen Höhepunkt erreicht. Solch kritische Momente müssen sich ja häufig ergeben, weil der Personenkreis dieser Komödien ebenso relativ beschränkt ist wie der Raum, in dem sie ihre diversen Intrigen verfolgen, so daß ein ständiges Zusammentreffen von Trägern verschiedenster Verstellungsabsichten unvermeidlich ist.

Wo ein geschickter mit einem ungeschickten Schauspieler aneinandergerät, ist der Ausgang des ungleichen Wettbewerbs zwar eigentlich leicht vorhersehbar, aber immerhin wartet der Rezipient doch spätestens bei der dritten Wiederholung der Maskerade mit einiger Ungeduld darauf, ob einem Sparkish wohl endlich ein Licht über die wahren Absichten eines Harcourt aufgeht (CW IV.3). Spannend wird die Situation aber vornehmlich dann, wenn ein Opfer getäuscht werden soll, dessen Intelligenz und Vorsicht es ihm sehr wohl erlauben würden, das Theater zu durchschauen. Belinda treibt ein gewagtes Spiel und entgeht auch nur mit knapper Not der Entdeckung: Mrs. Loveit hat Verdacht geschöpft; mit Belinda warten wir gespannt auf das Ergebnis des Verhörs, in das Mrs. Loveit den "Footman" nimmt, um eine Falschheit ihrer Freundin gegebenenfalls zu entlarven (MM V.1). Die Erinnerung an Manlys wütende Reaktion auf die Entdeckung von Olivias Heuchelei läßt uns mit berechtigter Spannung den unausbleiblichen Zusammenprall mit seinem angeblichen Freund Vernish verfolgen (PD V.1). Scandals betroffener Ausruf "'Sdeath, you are not mad indeed, to ruin yourself?" bringt die ganze Gespanntheit der Situation zum Ausdruck, als Angelica scheinbar tatsächlich Sir Sampson heiraten will und Valentine infolgedessen wirklich bereit ist, auf sein Vermögen zu verzichten (LL V.9,12).

Ausgesprochene Hochspannung herrscht da, wo versierte Verstellungskunst erst sich selbst übertrumpfen und dann von noch gerissenerer Schauspielerei übertrumpft werden muß: Lady Touchwood gibt beim unerwarteten Erscheinen ihres Gatten ihre Rolle als reumütige Sünderin sofort auf und bringt Mellefont durch eine unverschämte Verdrehung der Tatsachen in Gefahr, von dem wutschnaubenden Lord Touchwood auf der Stelle umgebracht zu werden (DD IV.20); und wenigstens ebenso gefährlich wird es, als Lady Touchwood im Begriff ist, Maskwells "Falsehood" mit einem Dolchstoß zu ahnden, und Maskwell es nur mit knapper Mühe gelingt, die erzürnte Lady mittels seiner "Invention" erneut umzustimmen (DD V.17). Zu solch - in letzter Minute verhinderten - hochdramatischen Handgreiflichkeiten kommt es öfter, und jedesmal sind Täuschung und Verstellung dafür verantwortlich: So als Lady Cockwood den nunmehr in Ungnade gefallenen Courtall bei Sir Oliver anschwärzt, was beinahe ein Duell zur Folge hat (SW IV.2);

oder als Plume und Brazen Melindas wegen ebenfalls zum Duell antreten, weil Melinda mit Brazen Komödie gespielt hat, um Worthy eifersüchtig zu machen (RO III.2). Schließlich kann nicht jede spannungsgeladene Atmosphäre wenigstens für den Augenblick dadurch entschärft werden, daß der Entdecker einer - vermeintlichen - Hinterlist wie Sir John Brute sanft in seinem Rausch entschlummert, statt sich weiter in seine Wut hineinzusteigern (PW IV.6).

K o n f l i k t l ö s u n g

In den letztgenannten Fällen ist eine augenblickliche Konfliktlösung - ob mittels eines neuen Theaters oder mittels Aufgabe der Maskerade - angezeigt, da sonst der leichte Komödienton womöglich im Lärm des Säbelgerassels untergehen würde. Meist jedoch lassen solche durch Verstellung hervorgerufene Konflikte, wie es ja dem Wesen und der Absicht der Intrigenkomödie entspricht, bis zum Schluß auf ihre Lösung warten. Bevorzugte Anwendung findet dabei das altbewährte Modell des betroffenen Betrügers. Paradebeispiel dafür ist Maskwell, der gerissene Schauspieler, der seine Entlarvung jedoch keineswegs einem noch schlaueren Verstellungskünstler zu verdanken hat, sondern einfach dem Zufall, der ausgerechnet zwei seiner arglosen Opfer, Cynthia und Lord Touchwood, Maskwells Pläne belauschen läßt (DD V.17), so daß ihre Vereitelung ein Kinderspiel ist - allerdings ein vom Bühnenbild her recht eindrucksvolles.

Der Effekt des trickster-tricked Modells läßt sich aber durchaus noch steigern, wie etwa am Beispiel von WW zu beobachten ist. Denn hier handelt es sich um zwei intrigierende Parteien, von denen die eine ihre Verstellungskünste zweimal von der anderen durchschaut und verraten sieht, bevor letztere als die endlich doch betrogene abziehen muß: Sowohl als früherer Kavaliere Mrs. Fainalls und angeblicher Liebhaber Lady Wishforts (vor Spielbeginn) als auch als Initiator des Sir-Rowland Betrugs wird Mirabell von Mrs. Marwood entlarvt; sein frühester Trick aber, das gegen Fainall gerichtete heimliche Abkommen mit Mrs. Fainall, verhilft ihm schließlich zum Triumph über die betrügerischen Erpressungsversuche Fainalls und Mrs. Marwoods. Die beiden gegnerischen Gruppen sind hier also abwechselungsweise und zu wiederholten Malen tricksters bzw. tricksters tricked.

Weitaus die Mehrzahl der infolge von Verstellung auftretenden Konflikte wird auf die beschriebene Weise entspannt. Daneben allerdings besteht, wenn auch nur in seltenen und durchaus nicht typischen Fällen, noch eine andere Lösungsmöglichkeit: den Konflikt bzw. die Täuschung als nur vorübergehend oder als überhaupt nicht existent zu erweisen. Im Falle von Aimwells Maskerade wird der Schein im geeigneten Augenblick zur Wirklichkeit, als Aimwell tatsächlich den Lordtitel erbt, den er sich vorher unrechtmäßigerweise beigelegt hat (BS V.4). Und der widrige Schein, der durch die Entdeckung der beiden Herrn durch Lord Brute in Lady Brutes closet entsteht, entpuppt sich schließlich als ebenso trügerisch wie die Verleumdung Lady Brutes und Belindas durch Lady Fanciful (PW V.3).

Aber im Ganzen gesehen bedienen sich die Autoren der RC nicht allzu oft der im Motiv der Verstellung inhärenten Möglichkeit, die damit geschaffene handlungsfördernde Verwirrung durch ein schließliches Lüften aller Masken auf relativ bequeme und plausible Weise wieder zu entwirren und zu beenden. In einer ganzen Reihe von Fällen wird die Maske nämlich eben nicht gelüftet - aus guten Gründen, wie wir später sehen werden¹²; für jetzt mögen einige Beispiele genügen. Wo durch Verstellung hervorgerufene Konflikte in Haupt- oder Nebenhandlungen mangels Entdeckung gar nicht eigentlich zutage treten, brauchen sie auch nicht gelöst zu werden; die Lüge bleibt also bestehen, die schauspielernden Charaktere tragen weiterhin ihre Larve. Bei der allgemeinen Versöhnung am Ende von SW bleibt Lady Cockwoods wahres Wesen ihrem Gatten Sir Oliver ebenso verborgen wie ihr das eigentliche Ausmaß seiner geplanten Eskapaden (SW); aber während hier jeder der beiden scheinheiligen Ehepartner wenigstens noch jeweils rechtzeitig daran gehindert wurde, seine heimlichen Absichten auszuführen, haben andere Figuren mit Hilfe der Maske das Ziel ihrer Verstellung bereits erreicht, ohne schließlich doch noch entdeckt worden zu sein: Personen wie Belinda, Margery, Lady Fidget und Horner, Lady Froth und Brisk oder Lady Flyant und Careless und viele andere spielen ihre Rollen mehr oder weniger freiwillig bis zum Ende unerkannt weiter (MM V.2; CW V.4; DD V.21,22).

Ein wenig komplizierter liegen die Dinge, wo der auf Verstellung beruhende Konflikt nur bei oberflächlicher Betrachtung

wirklich zum Ausbruch gekommen und gelöst zu sein scheint - durch gewisse zweifelhafte happy endings nämlich, die noch genauer zu untersuchen sein werden¹³. Vorläufig sei nur auf die Frage verwiesen, ob zum Beispiel Harriets gespielte Gleichgültigkeit einen Dorimant tatsächlich bewegen kann, seinen eigenen Verstellungskünsten auf die Dauer zu entsagen. Harriets einsames Landleben würde den lebenslustigen Gesellschaftsmenschen Dorimant ja zu einem Dasein verurteilen, in dem er auf alle Maskeraden verzichten müßte. "Does not this stagger your resolution?" (MM V.2) - Harriet selbst scheint Zweifel zu hegen.

1.2.10 Figurenrelationen

K o m m e n t a t o r e n

Harriets eben zitierte Frage enthält mittelbar einen Kommentar auf das Leben in der Stadt in all seiner Scheinhaftigkeit. Eine unmittelbar kommentierende Bemerkung dazu haben wir schon früher von ihr gehört, nämlich über die "formal bows ... affected smiles" (MM III.3), die in Parks und Promenaden üblich sind; und eine Äußerung wie "Varnished over with good breeding many a blockhead makes a tolerable show" (MM III.1) erhält gerade durch ihre Sentenzenhaftigkeit das deutliche Gepräge eines Kommentars. Punktuell also distanziert Harriet sich von der Situation, in die sie sonst selbst involviert ist, um sie kritisch zu beobachten und ihrer Meinung darüber Ausdruck zu verleihen; sie wird zur Kommentatorin, die die Auseinandersetzung mit dem Problem der Verstellung thematisiert. In diese Rolle teilt sie sich mit zahlreichen anderen Bühnenfiguren. Ihnen fällt in der RC eine ähnliche Aufgabe zu, wie sie, etwa in der jakobäischen dramatisch-satirischen Konvention, der "Presenter of the humorous or foolish characters" zu erfüllen hatte¹⁴; nur daß es sich hier eben nicht um irgendeine als "humorous or foolish" zu bezeichnende Eigenart, sondern speziell um Verstellung oder Affektiertheit handelt (den Unterschied definiert Congreve ganz klar; wir werden an späterer Stelle darauf eingehen¹⁵).

Auch hat die betreffende Bühnenfigur in der RC nur in seltenen Fällen ausschließlich Kommentator-Funktion. Medley beispielsweise ist ein solcher Ausnahmefall: nach dem Prinzip der

Technik epischer Kommentierung steht er als "bare spectator" (MM IV.1) an der Peripherie der Komödienhandlung, an der er kaum beteiligt ist, und eignet sich eben deshalb besonders gut für die Rolle des Kommentators, weil sein Kommentar gleichzeitig situationsabstrakter und verbindlicher wirkt. So bedenkt er mit seiner witzigen Kritik die Intrigensucht von Verstellungskünstlern wie Dorimant und Belinda ebenso wie die "pretending ... counterfeits of the age" unter den Damen der Gesellschaft (MM I.1) oder auch Traktate wie The Art of Affectation, die dem Zeitgeschmack entgegenkommen - "Such as the town affords" (MM II.1). Diese Art von Sonderstellung unter den Kommentator-Figuren der RC nimmt auch Eliza im PD ein - und bietet damit eine Analogie zur Jonsonischen Praxis -, da ihre Funktion allein in der Demaskierung der Heuchelei Olivias zu bestehen scheint¹⁶.

In ähnlicher Weise tritt ein Sir Wilfull Witwoud weniger durch seine Bedeutung für das Intrigengeschehen von WW in Erscheinung als durch seine kritischen Feststellungen über die Affektiertheit städtischer Manieren (WW III.14,15; IV.4). Aber anders als die bisher betrachteten Figuren macht ihn bereits seine bloße Gegenwart gewissermaßen zum personifizierten, wandelnden Kommentar. Denn während jene doch selbst in der von ihnen kommentierten Welt der Scheinhaftigkeit verwurzelt sind, ist ein Sir Wilfull schon durch seine Herkunft, seine Erscheinung und sein Auftreten dazu prädestiniert, mit dieser ihm fremden und unverständlichen Scheinhaftigkeit in Widerspruch zu geraten. Sir Wilfull gehört, wie etwa auch Ben in LL, mit etlichen Artverwandten zum Typus der stehenden Kontrastfigur, wie er sich spätestens seit Jonson in der Person des tolpatschigen Landjunkers bzw. des rauhen Seemanns auf der englischen Bühne eingebürgert hat¹⁷:

Als Tor steht er natürlich im Gegensatz zu den eleganten "wits", als bäurisch-ungelenker Tölpel aber auch im Gegensatz zu den überfeinen "fops" ... Verschiedentlich wird der "squire" als Kontrastfigur noch betont, indem er als enger Verwandter eines Gentleman der "Town" vorgeführt wird. Ungleiche Verwandte, speziell ungleiche Brüder sind eine besondere Abwandlung des Prinzips der komischen Kontrastierung.

R.A. Zimbarbo bemerkt dazu ergänzend¹⁸:

In the Restoration scene the sailor and the country clout are intruders from another world of experience.

They are outcasts from polite society, bunglers who understand neither proper rules of conduct nor discreet methods of deception. In all cases they are used to set off certain features of polite society.

In dieser Kontrastierung mit "certain features of polite society" - deren hervorstechendster Zug jedenfalls Verstellung ist - liegt zugleich die implizite Kommentatorfunktion solcher Figuren.

Weit öfter aber wird die Aufgabe, das Motiv der Verstellung zu kommentieren, in der RC von Figuren wahrgenommen, die außerdem und vor allem andere, die Handlung wesentlich betreffende Funktionen zu erfüllen haben. Auch das ist natürlich keine neue Praxis; nur, daß jeweils so viele Figuren in den einzelnen Komödien eben auch als Kommentatoren an der Diskussion über das fragliche Thema beteiligt sind, fällt an der RC auf. Dabei sei zunächst an die große Schar jener dramatis personae erinnert, die in ihrer Komödienumwelt mit dem Tatbestand der Verstellung nicht nur passiv in Berührung kommen, sondern sich aktiv damit auseinanderzusetzen haben und ihre persönlichen Erfahrungen und Beobachtungen dazu in Aussagen mit dem Charakter der Allgemeingültigkeit fassen; denken wir an die Damen und Herrn, die sich gegenseitig ihre Affektiertheit oder Falschheit vorhalten, und greifen wir als einige Beispiele dafür Angelica oder Mrs. Sullen heraus, die die Männerwelt im allgemeinen der Heuchelei bzw. der Schmeichelei anklagen (LL V.12; BS IV.1), oder Mellefont, Tattle und Heartfree, die, jeder auf seine Weise, ihren Gedanken über weibliche Verstellungskunst Ausdruck verleihen (DD III.5; LL II.11; PW II.1).

In der Hauptsache aber interessieren jene Kommentatoren der Verstellungskunst, die sie selbst in beträchtlichem Maß ausüben. Was sich etwa über die Einbeziehung Volpones als objektiv satirischer Kommentator und zugleich als subjektiv handelnde Figur in der Komödie Jonsons feststellen läßt¹⁹, gilt mutatis mutandis für entsprechende Figuren der RC²⁰. Horner im CW und Manly im PD bieten hierzu gute Beispiele. Horners "comments underscore what is false and ridiculous in the scene"²¹ (z.B. CW I.1; II.1; IV.3), aber "he himself is the most outrageous example of vice masquerading as innocence that the play affords"²².

Though he is sharply aware of the lust and hypocrisy that surround him, he is not detached from it, nor has he any inclination to be. He, too, is lustful; he, too,

is a hypocrite. His desire is to make use of the lust and hypocrisy of others. He assumes the disguise of a malcontent-satirist who is repelled by lust with full appreciation of the rich comedy of his action. His disguise is a device to further his secret design of turning vice in others to his own²³ enjoyment. [Horner is the] perfect parasite-satirist²³.

In the same way Manly, the plain dealer, rails against the falsity and diseased sexuality of the age [PD I.1; III.2; V.2]. But he becomes a double dealer when he disguises his own lust as a desire for honorable revenge and his own exploitation as honorable friendship. He proves himself²⁴ to be at last one of the very company that disgusts him²⁴.

Diesem Schema der Integration von distanzierender Kommentator- und agierender Spielmotor-Funktion in einer einzigen Person entsprechen die meisten Figuren der Komödiengesellschaft der RC, die in Wort und Tat so oft mit dem Motiv der Verstellung beschäftigt sind: die Scandals und Valentines, die die Praktiken von "Affectation ... Dissimulation ... Lying, Poppery, Vanity ... Bragging" (LL I.14; IV.6,9,10,16) satirisieren und sich ihrer ebenso wie alle anderen bedienen; die Fainalls und Mirabells, die Verstellung und Betrug als "the way of the world" betrachten und betreiben (WW III.18; V.11,13); die Archers und Aimwells, die ihre Maskerade auf die Erkenntnis gründen, daß die Welt durch schönen Schein getäuscht sein will (BS I.1); und ein Maskwell, der aus abstrakten Betrachtungen über "Honesty" und "Hypocrisy" eine systematisch ausgeklügelte, private Ethik des Betrugs entwickelt, nach deren egoistischen Prinzipien wir ihn seine Verstellungskunst ausüben sehen (DD II.8). Gerade an der Sprachgebung in diesem Monolog Maskwells, an ihrer sentenzenhaften und zugleich auf persönliche Erfahrung bezogenen Allgemeingültigkeit, läßt sich besonders gut beobachten, was N.N. Holland mit Recht als für die RC generell charakteristisch bezeichnet²⁵, und was besonders auch auf ihre Kommentare zum Verstellungsmotiv zutrifft, nämlich

the language of split-man observation in which the speaker splits himself into actor and spectator by commenting dispassionately on his own actions [die oft genug auf Verstellung beruhen] in terms of general and universal principles.

Regiefiguren

Ihr Scharfblick für Täuschung und Schein in der Umwelt, kombiniert mit der Fähigkeit, solchen Schein durch eigene Verstellung auszunutzen (bzw. erst zu erzeugen und dann auszunutzen), macht diese Kommentatoren gleichzeitig zu geschickten Regisseuren. So viele Kommentatoren das Motiv der Verstellung in der RC findet, so viele Regiefiguren ruft es auch auf den Plan. Diese Feststellung charakterisiert eine wesentliche, die Beziehung der Figuren untereinander betreffende Eigenschaft der RC: Nicht mehr eine einzige Regiefigur lenkt - mit etwaigen Helfern - die gesamte Handlung (so wie das z.B. in Ben Jonsons Komödien vorwiegend geschieht²⁶), sondern eine ganze Reihe von Personen ist zwecks Verfolgung heimlicher Intrigenabsichten miteinander oder gegeneinander bestrebt, durch Verstellung das Verhalten anderer zu beeinflussen und unter Kontrolle zu bekommen. Bei der Untersuchung des Verstellungsmotivs als dynamischem, handlungsförderndem Element in den RCs war ja bereits festzustellen, daß sich ihr plot gewöhnlich aus einer Anzahl von Täuschungsmanövern zusammensetzt; und das wiederum bedeutet, daß in diesen Komödien eine entsprechende Anzahl von Initiatoren solcher Täuschungsmanöver anzutreffen sein müssen, denn jedes einzelne davon setzt die Inszenierung und Leitung durch einen Regisseur voraus. Die gegenseitige Konkurrenz all dieser mehr oder weniger bedeutenden Regiefiguren in Haupt- und Nebenhandlung ist groß und ein fortwauernder Wettstreit um die Beherrschung der Bühne die Folge. Der schwankende Erfolg zeigt sich im abwechselnden Dirigieren bzw. Dirigiertwerden der verschiedenen Anwärter auf den Posten des Spielleiters.

Freilich verzichtet auch die RC nicht gänzlich auf die Vorteile einer dramatischen Struktur, in deren Mittelpunkt eine aktiv schauspielernde Gestalt die einzelnen Intrigenfäden in der Hand hält und bewußt lenkt. Dabei muß diese Figur nicht unbedingt gleich von vornherein als Hauptregisseur in Aktion treten. Sie kann vielmehr, wie Lucy im CW, erst gegen Ende der Handlung die Gesamtleitung übernehmen, wenn andere Regisseure die bisher innegehabte Oberleitung an sie abtreten müssen, weil das Possenspiel unter ihrer Leitung nicht den gewünschten Ausgang nehmen würde. Horner und Harcourt verleiten unter dem

Deckmantel der Verstellung Sir Jasper Fidget bzw. Sparkish dazu, in ihrer selbstgefälligen Weise Regisseur spielen zu wollen; der eine arrangiert und fördert Horners Bekanntschaft mit seiner Frau, der andere die Harcourts mit seiner Braut. Aufgrund der eigenmächtigen Ambitionen einer dritten Figur aber - Pinch-wifes nämlich, der sein eigenes, immer komplizierter werdendes Theater inszeniert und sich anmaßt, seiner Frau bzw. seiner Schwester die von ihm gewünschten Rollen darin zuzudiktieren - könnte keiner der beiden Hauptagenten sich eines dauerhaften Erfolges rühmen, wenn nicht eine zunächst noch außerhalb aller Verwicklungen stehende Person die Sache in die Hand nehmen und die Rollen neu verteilen würde. Und diese Umbesetzung durch Alitheas Dienerin Lucy - seit der Antike gehört der schlaue Diener als Lenker aller Intrigen zur festen Tradition der Komödie - hat eben zur Folge, daß die bisherigen vermeintlichen Regisseure bewußt oder unbewußt als Marionetten gerade derer erscheinen, die sie doch eigentlich selbst lenken wollten.

Wir haben beobachtet, wie souverän ein Maskwell oder ein Dorimant andere Personen wie Schachfiguren im Spiel meisterhaft beherrschter Verstellung nach Belieben hin- und herschiebt; und zwar befinden sich darunter neben jenen, die keine Ahnung von dem Doppelspiel ihres Regisseurs haben, auch die, die seine Falschheit zwar vermuten oder kennen, sich aber trotzdem von ihr täuschen lassen. Diesen Erfolg haben solche Meisterregisseure einer bestimmten Taktik zu verdanken: indem sie gewisse Aufgaben der Regieführung über andere Figuren scheinbar ihren Vertrauten überlassen, machen sie diese glauben, sie walteten zum eigenen Vorteil als Hauptregisseure ihres Amtes, während sie doch in Wirklichkeit als Regieassistenten nur Handlangerdienste leisten und obendrein dafür noch die Geprellten sind. Lady Touchwood merkt zu spät, daß sie selbst an Maskwells Marionettenfäden hängt, obwohl es ihr im Sinne ihrer vermeintlichen Regie über Mellefonts Geschick immerhin unbenommen bleibt, etwa Lady Plyant unter Vorspiegelung falscher Tatsachen auf Mellefont und damit Sir Paul gegen diesen zu hetzen (DD I.6; II.4,5) und später Lord Touchwood durch gekonnte Schauspielerei in Angriffsposition gegen Mellefont zu drängen (DD III.1; IV.20). Belinda und Loveit betätigen sich zu ihrem eigenen Schaden unter Dori-

mants Oberleitung als Regisseure: jene veranlaßt Loveit unter einem Vorwand zu dem folgenschweren Spaziergang auf der Mall, wo Dorimant ein Zusammentreffen mit Sir Fopling Flutter arrangiert hat (MM III.2,3), während diese ihrerseits für kurze Zeit dem geschmeichelten Sir Fopling die Rolle des begünstigten Verlehrers zuweist (MM III.3).

Übrigens gibt dieser Sir Fopling nicht nur für Dorimant und Loveit eine nach Wunsch lenkbare Marionettenfigur ab; er zappelt ebenso an den Drähten, mit deren Hilfe die Mitglieder der Gesellschaft um Lady Townley ihn nach vorheriger Regieabsprache drehen und wenden (MM III.2; IV.1). Er teilt dieses Schicksal mit all den anderen fops, den Sparkishs, Witwouds, Froths und Lady Wishforts, denen man nach dem bewährten Rezept "Do not you fall on him ... and snub him. Soothe him up in his extravagance; he will show the better" (MM III.2) etwas vormacht, um sie ihre Rolle spielen zu sehen. Unter diesem Aspekt zeigt sich ein entscheidender Unterschied zwischen der Verstellung der fops und der anderer Charaktere: während ihre Affektiertheit jene zu Marionetten macht, befähigt ihre bewußte Schauspielerei diese zur Führung dieser Marionetten. Wo ein fop einmal den ungewöhnlichen Versuch unternimmt, durch Verstellung andere dirigieren zu wollen, da erreicht er - wie Lady Fanciful (PW V.3) - höchstens, daß statt des gewünschten Opfers er selbst samt seiner mangelhaften Regiekunst im Rampenlicht steht.

K o n t r a s t f i g u r e n

Mit dieser Betrachtung des Verhältnisses zwischen lenkenden und gelenkten Figuren berühren wir zugleich noch einmal die Frage, welche Rolle das Verstellungsmotiv in der Beziehung zwischen Kontrastfiguren spielt. Daß es sich als eines der wirkungsvollsten szenischen Mittel bestens dazu eignet, einzelne Charaktere folienhaft voneinander abzusetzen, so daß sie einander ins rechte Licht rücken, wurde bereits dargelegt²⁷; darüberhinaus aber hat es, wie sich nun zeigt, die wichtige Aufgabe, eine handlungsbedingende Relation zwischen ihnen herzustellen. Jede Figur im Drama ist ja nicht unabhängiger 'Charakter' im Sinne der Realität, sondern existiert als intentionales Konstrukt nur im Kontext ihrer Korrespondenz- und Kontrastbezüge, wo sie bestimmte

Funktionen hinsichtlich anderer Figuren zu erfüllen hat. Sie kann somit definiert werden als Schnittpunkt all dieser Funktionen. In der RC nun liegt dieser Schnittpunkt, weil die Funktionen vorwiegend von Täuschung und Schein abhängen, auf der Ebene der Verstellung; hier kreuzen sich die Geschicke der verschiedensten Personen.

Vor allem werden mit Hilfe des Motivs der Verstellung gewisse Bühnenfiguren, die sonst bestenfalls einen isolierten Platz am Rande des Geschehens beanspruchen könnten, in das Handeln der Hauptakteure einbezogen - die fops der RC nämlich. Sie sind ja eben insofern von Wichtigkeit für schlaue Regiefiguren, als sie sich unwissentlich für deren Pläne einspannen lassen; ganz gleich, ob es sich dabei um die Mithilfe Sir Fopling Flutters handelt, deren sich sowohl Dorimant als auch Loveit bei ihren gegenseitigen Maskeraden bedienen (MM), um den Schirm und Schutz des Monsieur de Paris, unter dem Hippolita und Gerard ihr Theater spielen (GDM), oder um die Ablenkungsfunktion, die Lady Plyant bzw. die Froths gemäß Mellefont's und Careless' heimlichen Plänen ausüben sollen (DD); auch Witwoud und Petulant, die als false wits bis fast zum Schluß von WW eigentlich nichts mit den Verstellungsmanövern der true wits zu tun haben, werden mit letzteren durch ihre früher geleistete Zeugenschaft für das verborgene Abkommen Mrs. Fainalls mit Mirabell endlich doch noch in lebendige Verbindung gebracht (WW V.13).

In entsprechender Weise gehen auch die Beziehungen zwischen allen übrigen früher betrachteten dramatis personae, die in verschiedenem Grad mit Verstellung zu tun haben, über bloße Kontrastierungseffekte hinaus. Die RC nimmt alle Möglichkeiten wahr, sie für die Erzeugung dramatischer Verwicklungen zu nutzen; erinnern wir uns nur noch einmal an Margery, Alithea und Lady Fidget im CW, die trotz der grundverschiedenen Haltungen, die sie gegenüber den Praktiken der Lüge und Verstellung einnehmen, durch ihre jeweils vom Schein bedingten Positionen gegenüber Horner in entscheidender Weise voneinander abhängen.

Was jene Bühnenfiguren betrifft, deren Wesen Scheinhaftigkeit im Grunde genommen ausschließt, so hängt ihre Integration in das plot einer RC bezeichnenderweise davon ab, ob sie - wenigstens für kurze Zeit - bereit sind, sich zu verstellen: Ein

Sir Wilfull Witwoud kann erst dann aktiv am Geschehen von WW beteiligt werden, als er sich Mirabell zuliebe vorübergehend als Millamants Bräutigam ausgibt; und die aufrichtige Fidelia, deren ganze Verstellung zunächst nur in ihrer Verkleidung besteht, kann der Plain-Dealer Manly erst dann gebrauchen, als sie sich unter dem Druck ihrer drohenden Entlassung aus seinen Diensten dazu entschließt, Manlys heimliche Rache an Olivia durch ihr eigenes Doppelspiel zu fördern.

1.2.11 Realitätsebenen

Freiheit von Verstellung

Die letztgenannten Bühnenfiguren bewegen sich auf einer Ebene, die dem Ideal der Freiheit von Verstellung zugeordnet werden kann. Verglichen mit den ungleich weiter ausgedehnten Ebenen, die in der RC durch das Vorherrschen der Scheinhaftigkeit konstituiert werden, hält sie sich in relativ engen Grenzen. Zudem erscheint sie nur selten in direkter Ausprägung; so etwa im völlig ungekünstelten Benehmen eines Ben (LL), den seine Herkunft vom und sein Zurückkehren zum rauen Leben auf See von der Künstlichkeit der übrigen Komödiengesellschaft isoliert, oder in der Naivität eines Landkindes wie Miss Prue (LL), deren Verhältnis zur absoluten Aufrichtigkeit aber dank Tattles Unterweisungen hinsichtlich Lüge und Affektiertheit - "All well-bred Persons Lie" - schon sehr bald nicht mehr ungebrochen ist: "O Lord, I swear this is pure, - I like it better than our old-fashion'd Country way of speaking one's Mind" (LL II.11).

Außerdem manifestiert sich diese Realitätsebene der RC noch durch eine Gruppe von Figuren, die zwar nur einen ganz unwesentlichen Beitrag zum Handlungsgeschehen liefern, daneben aber immerhin die Funktion haben, die Existenz einer sehr realen Außenwelt deutlich zu machen. Aus ihr dringen Trapland, "A Scrivener" (LL I.5-7), "An Orange-Woman" und "A Shoemaker" (MM I.1) und ihre Berufsgenossen in anderen RCs gewissermaßen als Fremdkörper kurzfristig in die scheinhafte Welt der Komödiengesellschaft ein, um alsbald wieder daraus zu verschwinden, ohne sich im geringsten an ihre Praktiken der Verstellung angepaßt zu haben.

Meist jedoch ist diese Ebene des Freiseins von Verstellung und Täuschung nur schattenhaft angedeutet. Mc Donald, "following the Mueschkes", zeigt für WW²⁸

how the spectre of former adultery [zustandegekommen durch Verstellung und Betrug] hangs over the present amours of the characters prohibiting more than an adumbration of a new order [die frei ist von Verstellung] within the work, an "emancipation" from the old order that will allow the establishment of the new - outside the time-span of the play, and only if one is optimistic about the Way of the World itself.

Nicht nur für WW, sondern für die RC allgemein gilt, daß die "old order" mit Täuschung und Verstellung das Feld so sehr beherrscht, daß eine neue, an den Prinzipien der Aufrichtigkeit orientierte Ordnung dagegen kaum aufkommen kann. Etliche Charaktere bemühen sich darum, durch die verschiedenen Schichten des Scheins zu ihr vorzustoßen, und die RC ist offenbar mehr daran interessiert, dieses Bemühen als seinen etwaigen Erfolg darzustellen. Aber hinter den Maskeraden einer Reihe von rakes und heroines steht als treibende Kraft ja doch der Wunsch nach Maskenlosigkeit; sie ist das Ziel, um das man in dem allgemeinen Intrigengewirr kämpft - allerdings eben wiederum mit den Mitteln der Verstellung, die in der Welt der RC einzig das Gelingen versprechen. Auf diese Weise erstreben es - wie aus ihren gelegentlichen asides und Kommentaren zum Thema der Verstellung zu entnehmen ist - Cynthia und Mellefont (DD), Angelica und Valentine (LL), Millamant und Mirabell (WW). Überhaupt tritt diese Ebene der ungeschminkten Offenheit in Congreves Komödien trotz ihrer Verschleierung wohl noch am deutlichsten in Erscheinung.

We are always aware that the mask is a mask and that the hero's or heroine's object in assuming it is harmless. Their affectations are merely one manifestation of their cleverness, for Congreve keeps us aware always of their fundamental good nature. There is never any confusion ... about what is real and what false, about where true nature ends and the disguise begins²⁹.

Congreve kommt es darauf an

to discover through the action and through character disclosure, rather than development, the "good nature", the sentimental goodness of heart, that lies beneath the brilliantly witty manners of hero and heroine³⁰.

...

... the love-chase of Etherege, wherein the lovers are really adversaries [nicht zuletzt aufgrund ihrer

verschiedenen Einstellung gegenüber den Praktiken der Täuschung] and there is considerable hostility in their feeling for one another, becomes in Congreve the love-game, wherein the lovers are quite obviously of one mind, are sentimentally attached, and are³¹ merely playing at having a difference of opinion.

Auch im Denken und Wollen von Charakteren wie Hippolita und Gerard (GDM), Alithea und Harcourt (CW), besonders aber Fidelia und Manly (PD) ist diese ideale Ebene, wo das Sein statt des Scheins herrscht, umrissen; hier macht sich die Tugend der Aufrichtigkeit sogar mit einem recht unduldsamen Absolutheitsanspruch gegen das Laster des Betrugs bemerkbar. Aber letzteres ist doch übermächtig:

[Wycherley] does not consider human nature the embodiment of the romantic ideal. His characters ... move in an atmosphere of general moral decay [verborgen hinter einer Fassade schönen Scheins]. Against their corruption the ideal characters, weak remainders of an all but lost virtue, are ineffectual. Indeed, in Wycherley's world virtue must strive against vice constantly to exist at all³².

S c h e i n b a r e R e a l i t ä t

Diese Ebene einer von Verstellung freien Realität wird also zum großen Teil überlagert von anderen Ebenen, die zwar nur durch den Schein der Realität geschaffen werden, durch ihre Vielzahl aber im Bild der RC bestimmend wirken. Wo in der überwiegenden Mehrheit aller Mitglieder der Komödiengesellschaft jeder gegen jeden intrigiert und bei der Verfolgung heimlicher Absichten mindestens e i n e Rolle spielt, um die Umwelt zu täuschen, wo also - für den Zuschauer fast immer, für andere dramatis personae aber höchstens teilweise erkennbar - in eine Bühnenfigur mindestens zwei Identitäten komprimiert werden, deren eine dem wahren Gesicht der betreffenden Person entspricht, deren andere aber nur Maske ist, da ergibt sich ganz von selbst die Situation, daß um jede einzelne dieser schauspielernden Figuren herum eine Doppelwelt entsteht, und daß diese Doppelwelten sich gegenseitig überschneiden. Bei einer derartigen Durchdringung und Vermischung von Fingiertem, wie sie für die RC charakteristisch ist, bleibt kaum Platz für Reales.

Diese Überlegung erklärt übrigens auch, warum viele Vorkommnisse in der RC sich völlig losgelöst vom Boden der Tatsachen

abspielen. Als Beispiel dafür sei das Ehrenduell angeführt, zu dem Sir Oliver den angeblichen Beleidiger seiner tugendsamen Lady Cockwood fordert (SW IV.2); falls dieses Duell im Ernst zustande käme, würde es jeder realen Grundlage entbehren, da weder von einer Beleidigung noch von Sir Olivers Ehre die Rede sein kann. Und genauso, wie die Existenz des Ehepaars Cockwood bis zum Schluß des letzten Aktes überhaupt nur auf ihrer gegenseitigen Scheinheiligkeit beruht, schweben zahlreiche dieser Komödienexistenzen unausgesetzt im Vacuum ihrer selbstgeschaffenen Fiktivität.

Schlechthin als Grundsituation einer RC muß es bezeichnet werden, daß die Handlung sich weitgehend auf Ebenen abspielt, die - auf Verstellung gegründet - nur scheinbar existieren, von den Opfern der Täuschung aber für real gehalten werden. Das ist die logische Folge der Tatsache, daß die plots der Komödien sich, wie zu beobachten war, aus einer Reihe von gelungenen Verstellungsmanövern zusammensetzen³³. Die verschiedenen Handlungsebenen des CW lassen sich etwa so abgrenzen: das Geschehen um Horner, Harcourt und Margery (bzw. Lucy) läuft jeweils auf zwei Ebenen gleichzeitig ab, weil diese Verstellungskünstler vor den Augen ihrer Opfer Sir Jasper, Sparkish und Pinchwife Scheinrealitäten aufbauen, die ihnen den Ausblick auf die eigentlichen Realitäten verstellen; allein schon daraus ergeben sich drei verschiedene, aus Realität bzw. Schein bestehende und besonders in der Schlußszene miteinander kollidierende Doppelschichten der Handlung (ganz abgesehen von jenen Ebenen der Scheinhaftigkeit, die durch die Heuchelei Lady Fidgets oder die Affektiertheit Sparkishs erzeugt werden).

Eine entsprechende Rechnung läßt sich für die meisten RCs aufstellen. Dabei muß die Enthüllung von realen bzw. fingierten Grundlagen des Bühnengeschehens nicht unbedingt Punkt für Punkt parallel erfolgen; als ebenso wirkungsvoll erweist sich die Technik, durch verschiedene hintereinandergestaffelte Schichten von Fingiertem hindurch erst allmählich die Realität sichtbar werden zu lassen. So treten erst im zweiten Akt von WW hinter der Fassade des scheinbar guten Einvernehmens zwischen den gegnerischen Intriganten deren wirkliche Zuordnungen und Beziehungen hervor, und auch die zusammengehörigen Figurengruppierungen selbst bewegen sich, wie im Verlauf der Handlung deutlich wird,

zwischen den Ebenen der Vergangenheit und der Gegenwart, von denen jeweils die eine den Hintergrund für die andere bildet, deren beide aber auf Täuschung und Verstellung aufgebaut sind: die momentane Absicht der Intrigantenpaare, Lady Wishfort durch verschiedene Verstellungsmanöver zu täuschen, setzt einen Zusammenhalt zwischen Fainall und Mrs. Marwood bzw. zwischen Mirabell und Mrs. Fainall voraus, der auf ihren früheren gemeinsamen Heimlichkeiten gegenüber der Umwelt fußt. Von erkanntem zu unerkannter Scheinheiligkeit dringt der Held des PD vor; Manly, der sich von einer Welt des Scheins - gleich zu Anfang personifiziert durch Lord Plausible (PD I.1) - umgeben sieht, ist es am meisten da, wo er es am wenigsten vermutet, und zwar gleich auf zweifache Weise: im positiven Sinn trennt ihn die Verstellung der treuen Fidelia, im negativen die Falschheit seiner vermeintlichen Freunde Olivia und Vernish von der Realität; und es ist Manlys Bestimmung, im Fortschreiten der Handlung den jeweiligen trügerischen Vorspiegelungen nachzugehen und der dahintersteckenden Wahrheit schließlich auf den Grund zu kommen.

In diesen für die typische Ausprägung der RC stellvertretenden Beispielen also verdecken meist mehrere durch Verstellung erzeugte Handlungsebenen die eigentliche Basis des Geschehens. Nur in seltenen Fällen werden Ebenen des Scheins zwar aufgebaut, sind aber entweder nicht von langem Bestand - die harmlose Maskerade Lady Brutes und Belindas findet ein vorzeitiges Ende (PW IV.4) - oder erweisen sich schließlich als identisch mit der Realität - Aimwell, der sich nur zum Schein auf das Niveau eines Lords begeben hat, braucht von dieser fingierten Position nicht herunterzusteigen, weil sie sich als echt entpuppt (BS V.4). Bezeichnenderweise sind diese Fälle in der späteren RC zu finden, wo das Verstellungsmotiv seine vorherrschende Bedeutung bereits eingebüßt hat.

S p i e l i m S p i e l

Aber damit ist das Ende der Stufenleiter des Fingierten, die vom Boden der Realität wegführt, noch nicht erreicht; die RC macht sich das Verstellungsmotiv zu einer weiteren Steigerung dieses Effekts zunutze. Diese Komödien enthalten nämlich auffallend viele, jeweils durch Verstellung bedingte Situationen, die

in die - zur Entstehungszeit der RC längst gängige und beliebte - dramatische Kategorie des Spiels im Spiel einzuordnen sind, in denen also das dargestellte Geschehen gleichsam auf eine Bühne innerhalb der Bühne und damit in eine potenzierte Distanz gerückt erscheint³⁴.

Aus der Perspektive des Zuschauers vor der Bühne stellt ja im Grunde genommen jedes einzelne Verstellungsmanöver auf der Bühne bereits ein solches Spiel im Spiel dar, da es innerhalb der Theaterillusion eine weitere Illusionsstufe erzeugt. So betrachtet fällt dabei allerdings die Funktion des sich verstellenden Schauspielers mit der des Zuschauers bei diesem Theater innerhalb der Komödie zusammen; so, wenn ein Verstellungskünstler wie Maskwell sich zu einem seiner Auftritte vor einem seiner Opfer rüstet, um seine eigene schauspielerische Leistung dann zu begutachten (DD III.3,4; IV.13,14; V.2,3,4); wenn Angelica, wie sich am Ende herausstellt, in der Erkenntnis "the Pleasure of a Masquerade is done, when we come to shew our Faces" (LL IV.20) all die von ihrer eigenen Verstellung abhängigen Maskeraden betrachtet (so daß, wenn man so will, die ganze Komödie nachträglich als Spiel im Spiel mit Angelica als Zuschauerin erscheint); wenn Harriet und Young Bellair sich bei ihrer Verstellung vor "their gravities" (MM III.1) oder Foible und Waitwell bei ihrem Theater vor Lady Wishfort (WW IV.12-15) selbst beobachten, wobei den Rahmen zu diesem Theater einerseits die ausführlichen Überlegungen der Lady bilden, in welcher Pose sie auf Sir Rowland den wirkungsvollsten ersten Eindruck machen könnte (IV.1) - sie beschreibt damit gewissermaßen das Bühnenbild zu ihrem späteren Auftritt (IV.12-15) - andererseits der höchst prosaische Reim Foibles auf das heroische Schlußcouplet Sir Rowlands (IV.15), mit dem sie nach beendigter Vorstellung die Illusion platzen läßt; oder wenn eine Gesellschaft von true wits affektierte fops durch scheinbare Bewunderung zu einer Schaustellung ihrer vermeintlichen Vorzüge veranlaßt und dieser Vorführung dann applauspendend beiwohnt, wobei ungewiß bleibt, ob dieser Beifall nicht vielmehr der eigenen Überlegenheit gezollt wird.

Aber wir wollen den Begriff des Spiels im Spiel der RC doch etwas enger definieren: Wir verstehen darunter all jene Situationen, in denen durch die Verstellung einer Bühnenfigur einer

anderen etwas vorgespielt wird, wobei dieses Spiel vor den Augen anderer Personen des Stücks abrollt, die in die Sachlage entweder tatsächlich eingeweiht sind oder sich irrtümlich dafür halten, die also als Zuschauer fungieren und damit den Illusionscharakter des Vorgangs unterstreichen - und das umso mehr, als sie ihn durch einleitende und abschließende Bemerkungen noch zusätzlich hervorheben und gleichsam in einen Rahmen fassen. Gewöhnlich sind an einem solchen Spiel im Spiel als aktive Schauspieler die in der Kunst der Verstellung bewanderten true wits bzw. ihnen vergleichbare Personen beteiligt, während der Part der getäuschten Opfer Charakteren zufällt, die mit den fops auf einer Stufe stehen; die Rolle der Zuschauer übernehmen meist ebenfalls Mitglieder des Kreises um die true wits.

Selbst unter dieser einschränkenden Voraussetzung also weist die RC noch immer eine ganze Reihe echter Spiel-im-Spiel-Situationen auf. Zudem finden sie als Bauelemente innerhalb der einzelnen Komödien meist mehrfache Verwendung, was die Bedeutung des ihnen zugrundeliegenden Verstellungsmotivs hinsichtlich seiner illusionsschaffenden Wirkung jedesmal in unmißverständlicher Weise betont. So sehen wir erst Mrs. Loveit den ahnungslos auf ihr falsches Spiel eingehenden Sir Fopling Flutter vor den Augen Dorimants und Medleys zum Narren halten (MM III.3) und gleich danach Dorimant als Courtage die Lady Woodvil an der Nase führen (MM IV.1), zum Hauptspaß der Gesellschaft Lady Townleys. Abwechselnd und zu wiederholten Malen geben Horner bzw. Harcourt vor ihren respektiven Opfern Sir Jasper Fidget bzw. Sparkish regelrechte Theatervorstellungen, wobei es an kommentierenden Einwürfen seitens des jeweiligen Publikums - Quack bzw. Pinchwife, Alithea und Lucy - nicht fehlt (CW I.1; II.1; IV.1,3; V.2). Hippolita und Gerard spielen in mehreren Szenen Don Diego und Mrs. Caution ihre angeblichen Tanzlektionen vor, wobei dieses Spiel im Spiel eine besondere Note erhält durch den Umstand, daß Monsieur de Paris sich für den eingeweihten Zuschauer hält, während er doch vielmehr die Aufgabe eines mitspielenden Statisten erfüllt (GDM IV.1; II.1; III.1). Auch das plot des DD enthält infolge seiner verwickelten Intrigen eine Reihe von ausgeprägten Spiel-im-Spiel-Situationen, bei denen oft viel davon abhängt, daß verschiedene Parteien als ver-

meintlich restlos eingeweihte Zuschauer andere bei ihren Verstellungsmanövern beobachten, um danach gegeneinander ausgespielt zu werden; so gibt zum Beispiel Lady Touchwood vor ihrem Gatten "a Master-Piece", ohne daß Maskwell als Souffleur in Aktion zu treten braucht, "tho' [he] stood ready for a Cue to come in" (DD III.1,2) - der Gebrauch von Begriffen aus der Bühnenpraxis unterstreicht hier wie bei anderen Spiel-im-Spiel-Situationen das bewußt Theatermäßige an ihnen. Ein höchst komplexes Spiel im Spiel bestimmt den Ablauf einer ganzen Szenenfolge derselben Komödie (DD IV.15-20): nach Maskwells Plan, der als Regisseur zugleich das ganze Theater überblickt, fungiert zunächst Mellefont als Zuschauer der Szene, in der Maskwell Lady Touchwood Zuneigung heuchelt (17); danach nimmt Lord Touchwood - allerdings in Unkenntnis der Tatsache, daß er einem von Maskwell inszenierten und von Lady Touchwood perfekt ausgeführten Spiel beiwohnt - denselben Logenplatz ein (19,20), während Mellefont, inzwischen vom Zuschauer zum Mitspieler befördert (18-20), das Opfer der geistesgegenwärtigen Schauspielerei Lady Touchwoods wird.

Natürlich erzielen solche Szenen allein schon wegen ihrer Komik und Spannung einen großen Bühneneffekt; bemerkenswert ist darüberhinaus aber besonders die Funktionalisierung im Dienste des Verstellungsmotivs, die das Spiel im Spiel in der RC erfährt: Es trägt wesentlich dazu bei, dem Zuschauer jenen - durch die Verstellung so vieler Bühnenfiguren bedingten - Illusionscharakter des szenischen Geschehens ganz deutlich bewußt zu machen, den er im übrigen Handlungsverlauf möglicherweise einfach als etwas Gegebenes hinnimmt, ohne darüber zu reflektieren; hier aber erlebt er diesen Illusionscharakter unmittelbar als etwas absichtlich Hervorgerufenes, mit dem er ebenso wie die in das Spiel eingeweihten Figuren konfrontiert wird. Somit bewirkt dieses Spiel im Spiel für den Zuschauer letztlich weniger eine potenzierte Erzeugung als vielmehr eine gezielte Brechung der Theaterillusion, die ihn auf die Bedeutung des Verstellungsmotivs in der RC verweist.

2. INHALTSBEZOGENE ANALYSE

2.1 Das Motiv der Verstellung im Weltbild der RC

Die Feststellung der Tatsache, daß das Geschehen einer RC sich weitgehend auf Ebenen des Fiktiven abspielt, führt zur Frage nach der Beziehung zwischen dem Verstellungsmotiv einerseits und dem Weltbild der RC und seinen Wertmaßstäben andererseits. Damit erhebt sich aber zugleich das grundsätzlichere Problem, ob und inwieweit das Verstellungsmotiv neben seiner umfassenden Bedeutung als formales Bauelement in der RC auch eine ihren Aussagekern gestaltende Funktion erfüllt. Es wäre ja immerhin denkbar, daß die dramatische Fruchtbarkeit des Motivs sich für die RC darin erschöpfen würde, durch bewußt oder unbewußt erzeugten Irrtum in der Komödienwelt vorübergehend Unordnung zu stiften (wie das in der antiken Komödie oder, um ein der RC zeitlich näherliegendes Beispiel anzuführen, etwa auch noch in Shakespeares Comedy of Errors weitgehend der Fall ist), ohne daß dabei die Substanz des Daseins in dieser Komödienwelt selbst angegriffen würde. Diese theoretischen Überlegungen wollen wir nun anhand praktischer Beispiele weiterverfolgen.

2.1.1 Das Weltbild der RC zur Zeit ihrer Hochblüte

Untersuchen wir die oben gestellte Frage nach der Beziehung zwischen Verstellungsmotiv und Weltbild in der RC zunächst in jenen Bereichen der Komödienwelt, in denen wir unverfälschte Werte vermuten könnten, und zwar solche, die gewöhnlich als grundlegend für die Stabilität einer Gesellschaft und für das Wohlergehen des Einzelnen gelten. Schon bald entdecken wir dabei, wie groß in der RC die Zahl der Wertbereiche ist, die sich als von Täuschung durchdrungen erweisen.

Wie R. Zimbardo betont, ist im Weltbild des PD nicht nur "every human relationship", sondern darüber hinaus auch "every class relationship ... infected with the distorting disease of hypocrisy"¹.

We observe the poet uncovering the full dimensions of hypocrisy in almost Platonic progression that traces the taint from falsity in personal relations, to distortion in social and class relations, to the corruption of an abstract principle, justice (Widow Blackacre), upon which rules for the government of nations depend².

Mutatis mutandis gilt dies in gewissem Maße für das Weltbild der RC generell. Die häufigen Anspielungen auf Täuschung und Betrug in all ihren Lebensbereichen beweisen es. Horner beispielsweise ist nicht der einzige, der Treu und Glauben in öffentlichen Institutionen vermißt: "your arrantest cheat is your trustee or executor; ... your churchman the greatest atheist" (CW I.1). Don Diego etwa hegt ebenfalls die Überzeugung, daß man einem "Church-man" niemals trauen darf (GDM II.1); Heartfree erscheint es unmöglich "to teach sincerity to a courtier, ... honesty to a lawyer" (PW II.1); eine Mrs. Joyner macht es "like the Lawyers, while my Clients endeavour to cheat one another; I in justice cheat them both (LW V.1); und Captain Plume faßt seine Erfahrungen in lapidarer Kürze zusammen: "The World is all a Cheat" (RO IV.1). Natürlich tragen solche Äußerungen über die allgemein verbreitete Scheinheiligkeit vorwiegend konventionelles Gepräge, das von der langen Tradition der Satire zum Beispiel auf Kleriker und Rechtsgelahrte bestimmt ist. Zudem werden Betrügereien dieser Art nicht direkt auf der Bühne vorgeführt, sondern nur von meist unbeteiligten Personen erwähnt; am nächsten kommen einer unmittelbaren Darstellung noch jene beschreibenden Aussagen, mit denen der Sprecher, selbst ein Vertreter des betreffenden Berufsstandes, seine eigenen Winkelzüge als Täuschungsmanöver charakterisiert, wie Lawyer Quaint das tut, als er der Widow Blackacre verspricht:

I will, as I see cause, extenuate, or exemplifie Matter of Fact; baffle Truth with Impudence; answer Exceptions with Questions, tho' never so impertinent; for Reasons give 'em words; for Law and Equity, Tropes and Figures: and so relax and enervate the sinews of their Argument, with the oyl of my Eloquence ... (PD III.1).

Aber gerade wegen ihres konventionellen Charakters und ihres Anspruchs auf Allgemeingültigkeit eignen sich derartige Bemerkungen zum Problem der Scheinhaftigkeit dazu, in großen Zügen den Hintergrund eines Weltbildes zu skizzieren, in dessen Vordergrund Täuschung und Verstellung anhand von konkreten Beispielen erscheinen.

Besonders auffällig ist die Diskrepanz zwischen Sein und Schein in jenem Teil der Komödienwelt, dessen Zentrum der rake hero selbst ist. Hier finden wir so tiefgreifende Werte wie Ehre, Freundschaft, Liebe und Ehe rücksichtslos durch ihren bloßen Schein vorgetäuscht. Lady Fidget und ihre Freundinnen sind ängstlich darauf bedacht, den Anschein untadeliger Ehrenhaftigkeit zu wahren, aber "only to deceive the world with less suspicion" und "to cheat those that trust us" (CW II.1); und damit wird der absolute Wert 'Ehre' zu einer Angelegenheit des guten Rufes degradiert, abhängig allein von der Meinung einer durch Schein leicht zu blendenden Umwelt. Lady Wishfort muß erleben, daß hinter Mrs. Marwoods freundlicher Maske der Besorgtheit in Wirklichkeit ausgeprägt Falschheit steckt; Fainall und Mirabell spielen im Namen der Freundschaft wechselseitig Theater; Dorimant tritt Young Bellair gegenüber als Freund auf, zum einen, damit die gute Meinung der Gesellschaft über den anderen auch auf ihn übertragen werde, zum anderen, um später leichter an Emilia heranzukommen - ein Gedanke zum Thema 'Freundschaft', den Manly (selbst im Begriffe, von dem einzigen Menschen, den er für seinen wahren Freund hält, schamlos betrogen und enttäuscht zu werden) mit beißender Satire so formuliert: "... generally, no man can be a great Enemy but under the name of Friend" (PD I.1). Dorimants Liebesschwüre erweisen sich als Lug und Trug, gültig nur als Mittel zum Zweck, nicht aber als Ausdruck echten Gefühls. Das Ehepaar Fainall substituiert in der Öffentlichkeit zärtliche Besorgtheit für Gleichgültigkeit, ja Haß im Privatleben - was eigentlich gar nicht weiter überrascht in einer Komödiengesellschaft, in der Heirat meist nicht mehr bedeutet als Vermögenserwerb³, soziale Gepflogenheit oder egoistischer Besitzerrwahn (denken wir etwa an Sparkish, Sir Jasper und Lady Fidget und an Pinchwife im CW), und in der folglich eheliche Enttäuschung und Betrug in Form von cuckoldry als unvermeidliche Tatsachen offen anerkannt und sozusagen an der Tagesordnung sind, wie aus der lässigen Selbstverständlichkeit von Horners Bemerkungen in folgendem Wortwechsel mit dem eifersüchtigen Pinchwife hervorgeht:

Horn.: Well, but am I to give thee joy? I heard thou
wert married.
Pinch.: What then?

Horn.: Why, the next thing that is to be heard, is,
thou'rt a cuckold.

Soweit die desillusionierte Scheinwelt des rake hero und seiner Gesinnungsgenossen. Die RC läßt keinen Zweifel an der Frivolität ihres korrupten Wertsystems, das denn auch in ständigen Konflikt mit dem der Repräsentanten einer traditionellen Welt gerät. Denn das Wertsystem der älteren Generation dieser Komödiengesellschaft scheint uns zunächst doch wesentlich verlässlicher - bis wir seine Bestandteile genauer untersuchen. Dann nämlich treffen wir auf eine interessante Variante des Schein-Sein Themas: Die Berufung auf angeblich positive Werte ist auch hier weitgehend Maskerade. Einen schlagenden Beweis dafür liefert Dorimant, als er sich Lady Woodvil gegenüber als Mr. Courtage ausgibt. Der 'Gentleman der alten Schule', von Harriet treffend als "a man made up of forms and commonplaces sucked out of the remaining lees of the last age" (MM IV.1) beschrieben, ist eine geschickt vorgespiegelte Illusion und damit wie geschaffen, den Illusionen einer Lady Woodvil spottend zu entsprechen, die "a great admirer of the forms and civility of the last age" (MM I.1) ist und die Ansicht vertritt, daß "forms and ceremonies" die einzigen Garanten für "quality and greatness" sind (MM IV.1). Dieses pedantische Bedachtsein auf die Wahrung von Etikette - "the very convulsions of her civility" (MM IV.1) - erscheint als lächerliche Oberflächlichkeit, da es nur auf die äußere Form guter Sitte, nicht aber auf deren ethische Substanz abzielt. Weitere Beispiele für solch leere Zeremonie liefert etwa auch Lady Wishfort: sie empfindet "a mortal Terror at the Apprehension of offending against Decorums" (WW III.5) und führt Begriffe wie "Decency" und "Virtue" ständig im Munde, um ihre wahre Ungezügeltheit dahinter zu verbergen; oder Sir Wilfull, der darüber indigniert ist, daß die freimütigen Briefe seines Bruders ihm nicht mehr den nötigen Respekt in Worten zollen, seit er in ihnen Phrasen wie "Honour'd Brother; and hoping you are in good Health, and so forth" (WW III.15) vermißt. Und auch hier, in dieser traditionsbestimmten Welt, die Anspruch erhebt, besser zu sein als die neue - Dorimants Bemerkung "An antiquated beauty may be allowed to be out of humour at the freedoms of the present [age]" (MM I.1) könnte das Motto der ganzen älteren Ge-

neration sein -, auch hier also erheben sich Zweifel an der Gültigkeit gewisser fundamentaler ethischer Werte, wenn wir etwa Old Bellair über Ehebündnisse sagen hören: "A wife is no curse when she brings the blessing of a good estate with her" (MM II.1); oder wenn wir beobachten, wie Alitheia, deren ostentativ aufrechte Gesinnung sie eher in den Zusammenhang mit der alten als in den mit der jungen Generation stellt, sich beinahe selbst unglücklich macht, als sie hartnäckig an dem ihrem würdelosen Bräutigam gegebenen Wort festhält, und zwar nicht aus überzeugter Liebe zu Sparkish, sondern um nicht gegen ihre Ehre zu handeln. Ein Gedanke wie der der frivolen französischen Zofe, die auf Lady Fancifuls Frage "Why, what if honour be a burden, mademoiselle, must it not be borne?" leichtfertig antwortet: "Chacun a sa facon. Quand quelque chose m'incommode moi, je m'en defais vite" (PW I.2), käme Alitheia nie in den Sinn. Doch ein solch starrer Ehrbegriff "that always hurries people away to do themselves mischief" (CW IV.1), und der sich krampfhaft an eine Illusion klammert, erscheint doch recht fragwürdig. Mirabell würde sagen: "Why do we daily commit disagreeable and dangerous Actions? To save that Idol Reputation" (WW II.3), was wieder and die Gleichsetzung von Ehre und Ruf, d.h. äußerem Anschein, erinnert.

Der Unterschied zwischen den Wertsystemen der neuen und der traditionsbestimmten Welt ist also gar nicht so groß, wie er auf den ersten Blick gewertet werden möchte. Erscheint das eine als offenkundig korrupt und von Heuchelei unterhöhlt, so hat ihm das andere keine wirklich positiven Maßstäbe entgegenzusetzen, da sich hinter seiner äußerlich seriösen Fassade auch nur ethische Leere verbirgt. In beiden Fällen ist man bestrebt, die täuschende Form für den wahren Inhalt auszugeben bzw. ganz andere Inhalte in die Hülle jener manners zu kleiden, die der Gesellschaft auf - und vor - der Bühne der RC so wichtig erscheinen und dabei doch in Wirklichkeit so gegenstandslos sind, weil sie keinerlei Sinn- und Rahmenbezug zu einem realen, festgefügtten Wertsystem erkennen lassen. Die absurden Konsequenzen solcher Maskeraden illustriert Lord Plausible, wenn er Manly entgegenhält:

Well, tell not me, my dear Friend, what people deserve, I ne'r mind that; I, like an Author in a Dedication, never speak well of a man for his sake, but my own; I will not disparage any man, to disparage my self; for to speak ill of people behind their backs, is not like a Person of Honour: and truly to speak ill of 'em to their faces, is not like a complaisant person: But if I did say, or do an ill thing to any, it should be sure to be behind their backs, out of pure good manners (PD I.1).

Allerdings bedeutet das nun nicht, daß wir in der RC überhaupt keine Bereiche antreffen, in denen Sein und Schein übereinstimmen. Es gibt für die junge Generation dieser Komödiengesellschaft einige Repräsentanten, in deren Denken und Handeln Aufrichtigkeit echt und nicht wie im kontrastierenden Verhalten der rakes nur vorgetäuscht ist. Denken wir nur an Manly und Fidelia, die Musterbeispiele absoluter Ehrlichkeit und selbstloser Treue (PD). Die Liebe zwischen Young Bellair und Emilia ist frei von jeglicher Verstellung (MM). Und auch Belinda und Mrs. Loveit gehören in diesen Zusammenhang: was immer wir von ihren sonstigen Maskeraden halten mögen, ihre Passion für Dorimant ist echt (MM). Gerade deswegen aber befinden sie sich im Nachteil, wie sie beide erfahren müssen, als sie ihre Illusionen bezüglich der Aufrichtigkeit ihres Liebhabers zerstört sehen. Die anderen eben genannten Komödienfiguren, die ursprünglich noch einen Rest von Vertrauen auf die Gültigkeit ethischer Werte in zwischenmenschlichen Beziehungen bewahrt haben, teilen das Schicksal der Desillusionierung, entweder tatsächlich oder doch wenigstens potentiell: Manly, verbittert und mißtrauisch gegenüber aller Welt, glaubt nur noch an die Treue zweier Menschen - und gerade sie täuschen ihn; Young Bellair und Emilia sind, wie sich leicht vermuten läßt, möglicherweise auf dem besten Weg, von Dorimant hintergangen zu werden, so daß die zynische Warnung, die Medley an Young Bellair richtet -

were I so near marriage, I should cry out by fits
as I ride in my coach, 'Cuckold, Cuckold', with no
less fury than the mad fanatic does 'Glory' in
Bedlam (MM I.1) -

vielleicht gar nicht so unangebracht ist. Die Welt echter Werte ist relativ klein, so daß die übermächtige Gegenwelt des Scheins leicht Einfluß darüber gewinnt - um so mehr, als die Repräsen-

tanten der ersteren nicht imstande sind, denen der letzteren auf die Dauer erfolgreichen Widerstand entgegenzusetzen: Sie sind nicht scharfsinnig genug, Wirklichkeit und Täuschung in ihrer Umgebung auseinanderzuhalten (fällt das doch den mit Täuschungsmanövern aller Art vertrauten Charakteren schon schwer genug!) und damit zu naiv und ungeschickt zur Selbstbehauptung in dem allgemeinen Spiel mit Verstellung und Illusion. Damit erweisen sich mittels geschickter Verstellung vorgetauschte Scheinwerte in Ermangelung fühlbar solider Werte als vorherrschendes Charakteristikum dieser Komödienwelt. Desillusion bezüglich der Gültigkeit ethischer Konzeptionen ist das Resultat dieser Konfrontation der nicht leicht zu täuschenden Hauptcharaktere der RCs mit der allgemeinen Maskerade in ihrer Welt. Was als Reaktion darauf bleibt, ist eine Mischung von Resignation, Mißtrauen und Zynismus - ein Element, das, obgleich hinter lachender Unbekümmertheit oder heiterer Melancholie verborgen, doch nirgends fehlt, weil die grundlegende Idee immer die gleiche bleibt: abstrakte Werte finden keine dauerhafte Verwirklichung in der Aktualität; Schein und Sein entsprechen sich nicht nur nicht in dieser Welt der RC, sondern der Schein, d.h. die durch Verstellung hervorgerufene Illusion, wird zur 'wahren' Realität.

2.1.2 Sozialer Hintergrund

Wir haben vorhin das Publikum vor der Bühne der RC erwähnt und dabei seine Haltung gegenüber den zur Maske erstarrten manners mit der der Komödiengesellschaft zum gleichen Problem verglichen. Ein solcher Vergleich bedarf der Rechtfertigung; und sie wiederum mag erklären, warum das Motiv der Verstellung in der RC sich bei damaligen Autoren wie Theaterbesuchern einer Beliebtheit erfreut, deren Ursachen sicher nicht nur in dramentechnischen, d.h. innerliterarischen, sondern auch in zeitbedingten, also außerliterarischen Gegebenheiten zu suchen sind. In diesem Zusammenhang soll deshalb der Versuch unternommen werden, die auffallend starke Betonung des Verstellungsmotivs in der RC vor dem Hintergrund der allgemeinen ideologischen

Erwartungen ihres Publikums zu sehen. Ein solcher Versuch ist natürlich nur dann lohnend, wenn er als Orientierungshilfe für die in der Zeit angelegten Interpretationstendenzen, nicht aber als pauschal vereinfachende Stilisierung eines 'Zeitgeistes' verstanden wird. Immerhin dürfen wir davon ausgehen, daß ein auf Publikumswirksamkeit abzielender Dramentext eine gewisse Aktualität der in ihm zur Darstellung gelangenden Thematik berücksichtigen muß.

Dissimulation is part of the essence of Complaisance, without which 'tis impossible that a Courtier or any other person should be able to conduct himself with safety amidst the malice and contrivances of men, for he who knows not how to conceal his game, gives great advantage to those he plays with ... [like] those gamesters who shewing their Cards occasion their own loss.

Dieses Zitat aus einer 1673 in London erschienenen Schrift über The Art of Complaisance⁴ enthält eines der vielen Zeugnisse dafür, wie selbstverständlich man im täglichen Leben mit den Praktiken von "Dissimulation" im Verhalten jedes einzelnen Mitmenschen - sei er nun "a Courtier or any other person" - rechnet. Was das Leben bei Hofe betrifft, so ist man diesbezüglich der Überzeugung, daß dies der Ort sei,

Where all Things we must say and do,
Most alien to the Mind and Heart ... [sind]⁵.

Wycherley, der die Falschheit und die Intrigen des Hoflebens aus eigener Erfahrung kennt, gibt einem "Young Courtier, who was ... too Open in declaring His Mind" folgenden Rat:

If there [at Court] you'd Play a Profitable Game,
Let not your Friend, or Foe, discern your Aim

...
Both your Design, and Art from all conceal,
That better with 'em you may know to deal;
Seem a Plain-Dealer, more a Cheat be,
By Fraud, be from Suspicion of it free;
Where Open Truth is thought Simplicity.
Secure your Credit by your Fallacy

...
For of necessity, we find and see,
A Man must be the Cheat, or cheated be;
To show more Cunning, it then more conceal,⁶
Since useless 'tis, when it once you reveal .

Und an der Spitze dieses Hofes steht ein König, in dessen Wesen Verstellung offenbar eine so hervorstechende Eigenschaft ist, daß George Savile, Marquess of Halifax am Hof Karls II., ihr in seiner Charakterbeschreibung A Character of King Charles the Second ein ganzes Kapitel unter der Überschrift "His Dissimulation" widmet. Darin heißt es:

One great objection made to him [Charles II] was the concealing himself, and disguising his thoughts. In this there ought to be a latitude given; it is a defect not to have it at all, and a fault to have it too much ... In France he was to dissemble injuries and neglects, from one reason; in England he was to dissemble too, though for other causes. A King upon the throne hath as great temptations (though of another kind) to dissemble as a King in exile ... No King can be so little inclined to dissemble but he must needs learn it from his subjects, who every day give him such lessons of it. Dissimulation is like most other qualities, it hath two sides; it is necessary, and yet it is dangerous too. To have none at all layeth a man open to contempt, to have too much exposeth him to suspicion, which is only the less dishonourable inconvenience ... The vulgar definition of dissembling is downright lying; that kind of it which is less ill-bred cometh pretty near it. Only princes and persons of honour must have gentler words given to their faults than the nature of them may in themselves deserve.

If he dissembled, let us remember first, that he was a King, and that dissimulation is a jewel of the crown; next, that it is very hard for a man not to do sometimes too much of that which he concludeth necessary for him to practice. Men should consider that as there would be no false dice if there were no true ones, so if dissembling is grown universal it ceaseth to be foul play, having an implied allowance by the general practice. He that was so often forced to dissemble in his own defence might the better have the privilege sometimes to be the aggressor, and to deal with men at their own weapon.

Daß der König in dieser Beziehung tatsächlich "from his subjects, who every day give him such lessons of it" lernen kann, beweist etwa ein zu seiner Regierungszeit veröffentlichtes Buch mit dem Titel Proteus Redivivus: or the Art of Wheedling, or Insinuation (London, 1675)⁹, das seinen Gegenstand recht ausführlich behandelt. In verschiedensten Lebensbereichen hat man sich mit dem Problem der appearance und allem, was damit zusammenhängt, auseinanderzusetzen, ganz gleich, ob es sich um öffentliche oder private, um außergewöhnliche oder alltägliche Angelegenheiten

handelt. Etherege beispielsweise ist sich der Wichtigkeit des äußeren Scheins wohl bewußt, wenn er zwei Freunden zu ihren neuen Titeln gratuliert¹⁰:

You had no need of a title to make you great ...
Nevertheless the glittering favours of fortune
are necessary to entertain those who, without
examining any deeper, worship appearances.

Man will für etwas anderes gehalten werden, als man in Wirklichkeit ist, ohne Rücksicht darauf, welche echten Werte dabei auf dem Spiel stehen, wie Beaumont seinem Freund und Gesprächspartner Freeman in der Einleitung zum ersten von fünf fiktiven Dialogen über Rymers Short View of Tragedy erklärt¹¹:

... in this infamous Town ... 'tis almost scandalous
to be so much a Friend; ... Friendship is seen to
give place ... even to Vanity; ... I have known an
old grave Rogue, who has had nothing to do, dis-
appoint three or four honest Fellows, purely that he
might be thought a Raskal of Business; and ... I
have known a young Fop baulk a Drinking Appointment
out of a longing desire to be thought more leud, and
diverted by some wicked Adventure.

Dryden stellt in seinem Epilog zu Nathaniel Lees Mithridates, a Tragedy (1678) fest¹²:

... Heav'n be thank'd, we live in such an Age
When no man dies for Love, but on the Stage:
And ev'n those Martyrs are but rare in Plays;
A cursed sign how much true Faith decays.

...
Yet the rich Cullies may their boasting spare;
They purchase but sophisticated Ware [not glorious Beauty].
'Tis Prodigality that buys deceit;
Where both the Giver, and the Taker cheat.

Einen ebenso scharfen Blick für Verstellung im Gesellschaftsleben verrät eine Bemerkung Drydens über die Reaktion des Publikums auf Congreves DD, die er in einem Brief an William Walsh vom 12. Dezember 1693 folgendermaßen beschreibt¹³:

His [Congreve's] Double-Dealer is much censured by
the greater part of the town ... The women think
he has exposed their bitchery too much; and the
gentlemen are offended with him for the discovery
of their follies and the way of their intrigues,
under the notion of friendship to their ladies'
husbands.

In der Tat finden die skrupellosen Täuschungsmanöver der Komödienhandlungen ihre Entsprechung im täglichen Leben, wie J.W. Krutch¹⁴ zeigt:

When the Earl of Oxford failed in his attempt to
seduce a beautiful actress, he deceived her with

a false marriage, and when she appealed to the King he gave her none but a monetary redress. If we are to believe another story, the dramatist Farquhar allowed himself to be caught by so theatrical a trick as a fake heiress, whose inheritance he discovered to be fictitious only after he had married her. The ordinary principles of decency and honour were no more essential to the fine gentlemen in real life than they were on the stage. Anthony Hamilton, for instance, described complacently how the Count de Grammont attempted to repair his fortune by cheating at cards, and had not, apparently, the slightest feeling that such an action detracted anything from the count's claim to be regarded as the very model of a fine gentleman.

Good nature is rather acted than practised in the world, schreibt Halifax in seinen Miscellaneous Thoughts and Reflections¹⁵, und Wycherley spezifiziert diese allgemeine Erkenntnis in seinen Maxims and Moral Reflections zu Aussagen wie¹⁶

The grand Reputation of Honesty is oftener founded on the Manner and Art we use to appear honest, than on any true and solid Merit;

oder -

Men often associate to become more Enemies than Friends to each other, professing Faith but out of Treachery, and working themselves into Trust with a Purpose to betray it.

Der Earl of Shaftesbury (1621-1683) ist der Ansicht, daß man von den scharfzüngigen wits weniger zu fürchten habe als von den frömmelnden Heuchlern, die die Wahrheit zu unterdrücken suchen¹⁷; und der Marquess of Halifax widmet seiner Tochter eine Schrift mit dem Titel Advice to a Daughter, in der er sie außer vor törichter Affektiertheit und unnatürlicher Verstellungssucht aller Art besonders auch vor dem weitverbreiteten Übel religiöser Scheinheiligkeit warnt¹⁸:

... religion doth as little consist in loud answers and devout convulsions at church, or praying in an extraordinary manner. Some ladies are so extreme stirring at church that one would swear the worm in their conscience made them so unquiet. Others will have such a divided face between a devout goggle and an inviting glance that the unnatural mixture maketh even the best looks to be at that time ridiculous. These affected appearances are ever suspected ...

The melancholy and the sullen are apt to place a great part of their religion in dejected or ill-humoured looks, putting on an unsociable face, and declaiming against the innocent entertainments of life with as much sharpness as they could bestow upon the greatest crimes. This generally is only a vizard, there is seldom anything real in it.

"But, good God!", klagt Samuel Pepys (1633-1703) angesichts solcher Zustände in seinem Tagebucheintrag vom 1. September 1661¹⁹,
what an age is this, and what a world is this! that
a man cannot live without playing the knave and dissimulation.

Selbst wenn man an den bisher betrachteten Äußerungen eine gewisse - durch satirische oder anderweitige Intentionen motivierte - Überspitzung des Urteils in Abzug bringt, werfen sie doch immer noch ein bezeichnendes Licht auf den allenthalben verbreiteten Hang der damaligen Zeitgenossen zur Verstellung.

Natürlich hat dieser Hang auch seine mehr oder minder harmlos vergnüglichen Seiten. Bischof Gilbert Burnet (1643-1715) berichtet in seiner Erinnerung an das Jahr 1668²⁰:

At this time the court fell into much extravagance
in masquerading; both king and queen and all the
court went about masked.

Er schildert mehrere solcher Maskeraden, an denen neben anderen Damen und Herrn der Hofgesellschaft der berühmte Earl of Rochester - als "beggar", "porter", "merchant" oder auch "Italian mountbank" verkleidet - vornehmlich beteiligt ist²¹.

2.1.3 Das Verstellungsmotiv in der nicht-dramatischen Literatur der Epoche

Nicht nur im realen Leben, sondern auch in der nicht-dramatischen Literatur jener Epoche von der Wiedereinsetzung des englischen Königs bis etwa zum Ende des Jahrhunderts läßt sich diese Vorliebe für Maskeraden beobachten. Wenn wir an dieser Stelle kurz darauf eingehen wollen, so ist dabei natürlich der Unterschied zwischen dem dramatischen Motiv einerseits und dem technischen Verfahren andererseits zu beachten. Die *Travestie* - jene literarische Gattung also, die es sich zum Ziel setzt, bekannte Inhalte in ein anderes als das ursprünglich dafür passende Gewand zu hüllen - gelangt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu großer Popularität²²; besonders Vergil und Ovid fallen ihr zum Opfer. So ruft Charles Cotton, der zu dieser Zeit bedeutendste Vertreter der Gattung in England, ein lebhaftes Echo bei einer Schar von Nachahmern hervor, als er 1664 sein Werk Scarronides, eine Travestie des ersten Buches der Aeneis, erschei-

nen läßt; eine Version des vierten Buches folgt später²³. Vor allem aber ist es die *Satire*, die sich gewisser Formen der literarischen Verkleidung bedient. Daß der Satiriker sich besonders gern das Thema der Verstellung und der Heuchelei unter den Menschen als Gegenstand wählt, ist beste, bis in die Antike zurückreichende Tradition, die aus gegebenem Anlaß selbstverständlich auch zur Zeit der englischen Restauration immer wieder aufgegriffen wird²⁴. Zur Illustration seien einige Beispiele dafür genannt, an erster Stelle Samuel Butlers erfolgreiche Puritaner-Satire *Hudibras* (1663-78 in drei Teilen erschienen), deren Hauptabsicht es ist, "ye Ridiculous folly and Knavery of ye Presbyterian and Independent Factions then in power"²⁵ verachtungsvoll der Lächerlichkeit preiszugeben. Butlers Angriff richtet sich dabei gegen Selbsttäuschung ebenso wie gegen Heuchelei vor anderen; er zeigt, daß sich hinter der Fassade der Gelehrsamkeit oft nur unnütze Pedanterie verbirgt, daß Religion gewöhnlich nur als Vorwand zur Erlangung von Macht und Reichtum dient, daß romantische Liebe im allgemeinen einen Schild für niedrigen Egoismus darstellt, und daß hinter glänzenden militärischen Ehren barbarische Grausamkeit steckt. - Der Earl of Rochester, der seinen Zeitgenossen als glänzender Satiriker der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse gilt, verfaßt *A Satyr against Reason and Mankind*, in der er die verderbliche Falschheit der Menschen mit der ungeschminkten Grausamkeit der Tiere vergleicht²⁶:

Birds feed on birds, beasts on each other prey,
But savage man alone does man betray.
Pressed by necessity, they kill for food;
Man undoes man to do himself no good.

...

But man, with smiles, embraces, friendship, praise,
Inhumanly his fellow's life betrays. (129-136)

Wycherley befaßt sich ebenfalls mit dem Thema "The World Unmask'd", wenn er in *A Satyr: Against all Vain Pretenders, their Hypocrisie, Affectation, and Vanity; which generally make Men disappoint their own Ends, by their own Desires* unter anderem schreibt²⁷:

The Gully for a crafty Knave wou'd pass,
The true Cheat for a Bubble, and an Ass,
Better to bring his Knavish Ends about;
The Cowards brag most, but because least stout,
Talks most, and most big, to be least found out;
The silent Braves, who no Flesh dare to fear,
To Brag, or Lie, for Life nor Honour dare;
Vain Fools, more to their Shame, set up for Praise,
Old Fumblers for brisk Whore-masters wou'd pass,
Boast their Abilities, to their Disgrace ...

An anderer Stelle grollt er²⁸:

And since the greatest Aim now Wise Men have,
Is less their Virtue than their Fame to save,
They Credit keep, safely to play the Knave;
Stand on their Honour, tho' dishon'rably,
But by their false pretended Honesty,
To cheat those most, who most on it rely.

...
But Cunning's Wit, nay Wisdom, Honour too;
Which can for all Three, without either go,
And can more than all Three together do,
To make Knaves gain Trusts, Int'rest, Credit, Fame,
To merit Censure, yet to bear no Blame ...

Oder er richtet auch nur ganz privat an eine "Affected, Painted Mistress, still Quarelling with her Lover's False Looks, Dissembling Words, and Artificial Love" die Frage²⁹:

Why with our False Looks, shou'd you cavil so?
Since you your self no other to us show;
Since with Feign'd Looks, False Charms, thou'dst cozen me,
With Feign'd Love, False Oaths, I may justly thee;
Since both thy Face and Mind, show so much Art,
Why may not I show thee some, in my Heart?

Aber kehren wir zurück zu unserem Ausgangspunkt, der literarischen Verkleidung der Satire. Dryden etwa benutzt, um in seiner dem Tagesgeschehen verhafteten Verssatire Absalom and Achitophel (1681) politische Überzeugungen in ihren Anhängern zu diskreditieren, zum einen die sehr durchsichtige Einkleidung seines Stoffes in eine bekannte Geschichte des Alten Testaments (2 Samuel, 13-18); innerhalb dieses fingierten Rahmens aber betreibt Dryden ein gewissermaßen potenziertes Versteckspiel, indem er nämlich unter der Maske vermeintlichen Lobes in Wirklichkeit scharfen Tadel ausspricht, sich also der Ironie so geschickt zu bedienen weiß, daß unter dem Deckmantel scheinbar objektiver Feststellungen beispielsweise der Duke of Buckingham (Zimri) der restlosen Verdammung preisgegeben wird³⁰:

A man so various, that he seem'd to be
Not one, but all Mankinds Epitome. (545f.)

Und in leichter Abwandlung einer solchen Verfahrensweise umgibt Dryden - in Anlehnung an das Grundprinzip des komischen (mock heroic) Epos - in seiner Satire Mac Flecknoe; or, A Satire on the True Blue Protestant Poet, T.S. (1682) einen lächerlich trivialen Inhalt mit der anspruchsvollen Form des gehobenen Stils³¹.

2.1.4 Das Verstellungsmotiv im Drama vor der RC

Daß man sich mit dem Problem von Täuschung und Schein nicht nur im Alltagsrealismus, sondern auch im Theaterleben jener Epoche von ca. 1660-1700 auseinandersetzt, zeigen neben der RC selbst die zahlreichen Bühnenaufführungen gerade solcher ihr vorangehender Dramen, in denen das Motiv der Verstellung ebenfalls schon eine wichtige Rolle spielt. Tragende Bedeutung kommt ihm beispielsweise in den Verwicklungen der Komödien und Tragikomödien Beaumonts und Fletchers zu, deren

plays are now the most pleasant and frequent entertainments of the stage,

wie Dryden 1665/66 berichtet³². So ergreifen darin zuweilen Damen die Initiative in Liebeshändeln, die nur auf die Wahrung der Konvention bedacht sind (eine Lady Fidget oder Wishfort folgt später ihrem Vorbild); und die geistreiche Oriana bedient sich (ähnlich wie das manche ihrer Nachfolgerinnen in der RC tun) einer Reihe von Täuschungsmanövern (einschließlich einer angeblichen Brautwerbung durch ihren eigenen Bruder, eines fingierten Anfalls von Wahnsinn aus unglücklicher Liebe, und einer Verkleidung als reiche Erbin), um sich Mirabels, des Don Juan in The Wild-Goose Chase, zu versichern. Eine eingehende Behandlung erfährt das Motiv der Verstellung auch in der realistischen Komödie von Jonson bis Shirley³³. Besonderer Beliebtheit erfreuen sich darunter Ben Jonsons Komödien³⁴. Er hatte Heuchelei einerseits und Skepsis gegenüber äußerem Schein andererseits in Komödien wie Volpone oder The Alchemist ja zum Hauptthema gemacht; denken wir nur an Volpone und Mosca, die die geheuchelte Besorgnis ihrer habsüchtigen Besucher durchschauen und ihrerseits durch allerlei Täuschungsmanöver ausbeuten; oder an Subtle, Face und Doll, deren Maskeraden jene Illusionen schaffen, die die Geldgier und religiöse Heuchelei ihrer Kunden entlarven. Aus der skeptisch-realistischen Darstellung³⁵ dieser Problematik resultiert wohl nicht zuletzt der literarische Einfluß von Jonsons satirischen Komödien, die dem Geschmack des zynisch-desillusionierten Theaterpublikums nach 1660 offenbar so sehr entsprechen und von ihm als so zeitgerecht befunden werden, daß sie kaum inhaltliche Änderungen erfahren - im Gegen-

satz etwa zu den Komödien Shakespeares, deren idealistische Grundtendenz dem Restaurationsdenken fernsteht. B.Evans bemerkt dazu³⁶:

There are far, far more 'good' than 'bad' practitioners in Shakespeare's plays, and accordingly more scenes of unawareness are acted under a benign light than under a sinister shadow.

Wo Verstellung in Shakespeares Dramen auftritt, erscheint sie jedenfalls als - schurkisch gebrandmarkte oder durch einen guten Zweck motivierte und daher entschuldbare - Ausnahme in ihrem Weltbild; in der RC dagegen ist diese Ausnahme zur Regel geworden, weil die früher bestätigte Entsprechung von Sein und Schein jetzt mindestens angezweifelt, um nicht zu sagen gänzlich negiert, wird.

2.1.5 Die Behandlung des Verstellungsmotivs in der späteren RC und in der heroic tragedy

Mit ihrem rückhaltlosen Bekenntnis zum Schein lassen die als typisch zu bezeichnenden RCs also keinen Raum für Illusionen bezüglich ihres von Maskerade und Verstellung geprägten Weltbildes. Anders jener Teil der Restaurationsdramen, der sich zwar mit ebenso korrupten, d.h. durch bloßen Schein substituierten Werten befaßt, sich in seiner Darstellung aber vor der Desillusionierung zur Illusion flüchtet und sich daher immer weiter vom zynischen Realismus der typischsten RCs entfernt. Einige Beispiele aus diesem Gebiet mögen den Vergleich illustrieren.

Eigentlich finden wir Spuren von höchst unwahrscheinlichen Lösungen des Schein-Sein Konfliktes ja auch schon zuweilen in den für gewöhnlich so skeptischen RCs, und zwar paradoxerweise etwa gerade in jener Komödie, in der er besonders unerbittlich zutage tritt: Fidelia im PD, eine romantische Gestalt, Verkörperung eines unbestreitbar echten Idealismus, steht in ebenso scharfem Kontrast zu ihrer scheinheilig korrupten Umwelt wie der rücksichtslos aufrichtige, jeglicher Maskerade abholde Manly; aber ihrer beider Ehrlichkeit ist zu betont, ja absurd musterhaft, um zu überzeugen, so daß sie als Demonstrationsobjekte für eine mögliche Harmonisierung von Schein und Sein

inmitten einer Welt voller Betrug doch reichlich illusorisch und nicht am Platze wirken.

Sind Manly und Fidelia als - den echten RC Helden bzw. Heldinnen wesentlich unähnliche - Ausnahmen zu bezeichnen, so wird die Ausnahme zumindest in Teilen der späteren RC allmählich zur Regel. Was Congreves Komödienhelden betrifft, so scheint die Behauptung, sie seien alle "models of virtue"³⁷ angesichts der ausgeklügelten, gegenüber den ahnungslosen Opfern nicht eben rücksichtsvollen Täuschungsmanöver eines Mirabell zwar etwas kühn; aber es läßt sich doch deutlich erkennen, daß Congreves Helden mit ihren Maskeraden eine letztliche Übereinstimmung zwischen Sein und Schein in ihrer Welt herbeizuführen bestrebt sind (erinnern wir uns an Angelica und Valentine in LL), während ein Dorimant oder ein Horner eine solche Übereinstimmung durch berechnende Verstellung auf die Dauer verhindern. Congreve³⁸

is concerned to excite admiration for human virtues as they are displayed in an ideal couple. In contrasting his comedy with that of his contemporaries we become aware of the strong foothold the sentimental tradition had already established by the end of the seventeenth century.

Ein wesentliches Merkmal dieser sentimental Tradition, in welche die späte RC einmündet, ist, daß man sich hier Illusionen hingibt - und zwar nicht zuletzt solchen, die die Diskrepanz zwischen Sein und Schein im Weltbild der Komödie betreffen. Man sucht diese Diskrepanz mehr und mehr zu verschleiern; man sucht das Problem der Verstellung ungelöst einfach aus der Welt zu schaffen. Der Held des Stückes glaubt nun in gewissen Situationen seine plötzliche Neigung zur Aufrichtigkeit zu entdecken; abstrahiert bedeutet das: er hält Irreales fälschlich für real und mißt dem momentanen Empfinden mehr Bedeutung zu als den dauerhaften Ursachen des Empfindens. Aimwells plötzlich entflammte Liebe zu Dorinda scheint uns wenig überzeugend, da einigermassen unvereinbar mit seinem sonstigen Betragen und seiner früheren Absicht, durch Täuschung zu Heirat und Vermögen zu kommen; und des Helden (er ist effektiv voll mit dem echten rake Archer kontrastiert) schließliche Kapitulation - "she [Dorinda] has gained my soul, and made it honest like her own" (BS V.4) - weist ebenso den Weg zur sentimental comedy des 18. Jahrhunderts wie eine Figur wie Dorinda selbst, die, frei von Täuschung, in unschuld-

ger Leichtgläubigkeit auch in ihrer Umwelt nirgends Täuschung vermutet und somit als Heldin einer typischen RC unmöglich wäre. - Hand in Hand mit diesem recht künstlich und konstruiert anmutenden Triumph echter Werte über eine Scheinwelt, der sie bei genauer Betrachtung nicht gewachsen sein können, geht die Flucht vor eben dieser Welt in ein ideales Traumland: Manlys "West Indies" zum Beispiel, wo die ihm verhaßte Heuchelei der Alltagswelt keinen Zugang findet. Und wenn Congreve Lady Wishforts Sehnsucht danach, sich vor den Schlichen ihrer trügerischen Umwelt in ein Arkadien zurückzuziehen (WW V.4), auch parodierend ins Lächerliche zieht - die Tendenz zu einem solchen Rückzug wird doch immer spürbarer, je näher wir dem Ende der dramatischen Restaurationsliteratur kommen. Dieser Rückzug führt den rake hero der späteren RC in eine Welt, die er für die echter Liebe hält (bzw. gehalten wissen will); und Hollands Feststellung³⁹

the comedy deals with the 'Town' [and its artful disguises] rationally and naturalistically for four acts; then the hero escapes into fideistic love in the fifth act - a love idealized, converted upward, in religious imagery. Hence, as time goes on, the comedies acquire more and more improbable happy endings, as with such writers as Cibber and Vanbrugh

trifft zwar nicht oder nur bedingt für die typische RC zu (wie wir noch sehen werden⁴⁰), sicher aber für die spätere. Wo ein Etherege nicht allzu zuversichtlich auf dem Gelingen von Bellairs und Emilias Flucht in einen romantischen Ehehimmel besteht (MM), bieten Farquhar und Vanbrugh in Form von unangezweifelte happy endings Patentlösungen für gegenseitiger Treue würdiger Hochzeitspaare an. -

In diesem Zusammenhang sei nur am Rande auf die Tragödie der Restaurationszeit verwiesen. Hier finden wir die eben besprochene künstliche Hervorhebung edler Aufrichtigkeit im Einklang mit einer Gesamtatmosphäre von heroischem Großmut in ihrer ausgeprägtesten Form; Kritiker⁴¹ stimmen, indem sie einen Bezug zwischen Theater und Publikum herstellen, weitgehend darin überein, daß diese Tendenz zur absoluten Idealisierung dem Bedürfnis der desillusionierten Gesellschaft jener Epoche entsprach, im Tragödien-theater für eine Weile aus der alltäglichen Welt der Täuschung, der niedrigen ethischen Maßstäbe und all ihrer Konse-

quenzen in ein weit entferntes Traumland - schon durch seine meist exotische oder antike Szenerie von dem realistischen Geschehnisort der zeitgenössischen Komödien unterschieden - zu entfliehen, in dem Ehre mehr ist als durch Verstellung erworbener guter Ruf, in dem Liebe frei ist von Heuchelei, und in dem das Sein letztlich immer den Sieg über den Schein davonträgt. Damit wird das Theater der heroic tragedy selbst zur Illusion, das sich, im Gegensatz etwa zu den Tragödien Shakespeares, nicht aufrichtig mit den Problemen eines realen Universums auseinandersetzt, und das, im Gegensatz zur zeitgenössischen Komödie, den Menschen nicht so sieht, wie er nun einmal ist.

Mit Farquhar und Vanbrugh finden wir noch eine Möglichkeit, das Problem der Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Schein im Weltbild ihrer Komödien zu umgehen: indem wir uns nämlich vor seiner unbehaglichen Insistenz in eine befreiende Stimmung ungezügelter Übermuts und fraglosen Humors flüchten. Denn wenn auch zum Beispiel Aimwells und Archers Plan, Reichtum vorzutäuschen, um im Leben etwas zu gelten, unsere Aufmerksamkeit zunächst auf die Tatsache lenkt, wie wichtig äußerer Schein in der Welt ist, so vermissen wir in der Äußerung dieser Erkenntnis doch die Schärfe des pointierten Zynismus früherer RCs; Aimwells und Archers Aufzählung von Beispielen für die allumfassende Bedeutung des äußeren Eindrucks und Sentenzen wie

The world confesses it [i.e. that poverty is a
shameful crime] every day in its practice though
men won't own it for their opinion (BS I.1)

muten uns nicht besonders betont und inspiriert an; und wenn sich ein solcher Zynismus hin und wieder doch bemerkbar machen sollte, so wird er im Verlauf der Handlung immer mehr in den Hintergrund gedrängt von der durch spaßige Maskeraden erregten Heiterkeit - Maskeraden, die vorwiegend als relativ harmlos und äußerlich präsentiert sind: denken wir nur an die fingierte Ohnmacht Aimwells und die in köstlichem Gegensatz dazu stehende echte Besorgnis der Lady Bountiful (BS IV.1), oder an die Verkleidungsszene eines Sir John Brute (PW IV.1,3), die, in ihrer ungebändigten Späßhaftigkeit an elisabethanische Farce erinnernd, mit dem Verstellungsproblem in unserem Sinne überhaupt nichts mehr zu tun hat. Diese Komödien vermeiden es, in ihrem Weltbild

Verstellung einerseits und tiefergreifende Wertbereiche andererseits in allzu realistischer Weise zu überlagern oder in Konflikt geraten zu lassen. Lady Brute (PW) und Mrs. Sullen (BS), halb der RC, halb der sentimental comedy zugehörig, erreichen ihre Ziele gemäß ihrer Absicht auch ohne ernsthafte Heuchelei und ohne Betrug. Und damit vergessen wir über unserem Gelächter schließlich die Frage nach dem Schein-Sein Konflikt als ernstzunehmender Ursache seiner erheiternden Manifestationen.

Fassen wir noch einmal kurz zusammen. Aus dem Vergleich mit den eben besprochenen Erscheinungen in der Dramenliteratur der Restaurationszeit ergibt sich für das Weltbild der RCs in ihrer Hochblüte: Weder fliehen sie wie die heroic tragedy vor ihrem eigenen Unglauben an die Stabilität äußerer Erscheinungen in ein fernes Idealland, wo ideale Menschen diese Stabilität garantieren, noch bauen sie wie die späteren RCs mit ihrer Tendenz zur sentimental comedy auf den Glauben an einen letztlich unvermeidlichen Sieg der Wirklichkeit über den Schein (was in der sentimental comedy dann einem von idealen Menschen in einer realistischen Umgebung errungenen Sieg des Guten über das Böse gleichkommt), sondern sie bekennen sich in ungeschminkter Darstellung⁴² zu realistischen Menschen in einer realistischen Umgebung und damit zu Maske und Verstellung als den Charakteristika ihres Weltbildes.

2.2 Der Mensch als Schauspieler

Wir können in dieser vom Schein geprägten Welt der RC das bereits aus der Antike bekannte Bild vom Welttheater gespiegelt sehen: Ein - wenn auch relativ eng begrenzter - Ausschnitt aus der realen Welt erscheint auf der Bühne der englischen Restaurationskomödie, wobei der Illusionscharakter, der dieser realen Welt anhaftet, sich mit Hilfe des Verstellungsmotivs konkretisiert. Natürlich wird das fragliche Problem nicht erst jetzt, in den Jahrzehnten nach 1660, auf der englischen Bühne dramatisiert¹; jedoch stellt es sich aus der Sicht der RC als ein Hauptproblem dar und erfährt als solches eine differenzierte Behandlung. Dazu nun stimmt die Idee vom Menschen als einem Schauspieler, die wir im Verhalten der vielen sich verstellenden Bewohner der Komödienwelt verkörpert finden. Diese schauspielernden Charaktere, wie sie uns in der RC entgegentreten, sollen jetzt Gegenstand unserer Betrachtung sein. Zwei Aspekte treten dabei in den Vordergrund: Wesensentfaltung und Wesensunterdrückung des Menschen durch sein Schauspielertum.

2.2.1 Verstellung als Wesensentfaltung

Stellen wir zunächst einige theoretische Vorüberlegungen zum Aspekt der Wesensentfaltung an. Prinzipiell bietet Verstellung dem Menschen - dem der realen ebenso wie dem der Bühnenwelt - eine Chance, die engen Grenzen seines normalen, d.h. auf eine bestimmte Erscheinungsform festgelegten Daseins zu überspringen. Denn im freien Spiel mit verschiedenen Masken kann er jene in ihm angelegten Möglichkeiten der Selbstentfaltung realisieren, die außerhalb dieses Spiels und ohne die Maske weitgehend verborgen bleiben müssen. In dieser Fähigkeit, mit Hilfe von Verstellung alles sein, sich in beliebigen Formen ergehen zu können, wurzelt die Freude am Schauspielertum. Eine derartige Entfaltung keimhaft vorhandener Seins- und Verhaltensweisen bedeutet für den Menschen überdies einen Zuwachs an Vitalität; denn zum einen vereinigt er, sooft er sich bewußt verstellt, gewissermaßen zwei Personen in sich, nämlich seine eige-

ne, echte, und die, deren Rolle er spielt; zum anderen muß er all seine Geisteskräfte, seine Gewandtheit und Erfindungsgabe in Aktion treten lassen, um seiner Rolle gerecht zu werden. Ihr gerecht werden bedeutet aber, einem bestimmten Maßstab genügen, der - sofern das Verstellungsspiel zweckorientiert, also nicht bloß um seiner selbst willen betrieben wird - in den Erwartungen besteht, die die ahnungslosen Zuschauer des unerkannten Spiels unwissentlich an den Verstellungskünstler herantragen. Je anspruchsvoller dieser Maßstab ist, umso größer ist auch die heimliche Freude am Erfolg. (Natürlich ist dieser Erfolg nicht ausschließlich der schauspielerischen Fähigkeit der Doppelfigur zuzuschreiben; zum geringeren oder größeren Teil ist er auch mitbedingt durch die Blindheit der getäuschten Opfer gegenüber der ihnen vorgespielten Maskerade. Aber immerhin bedarf es eines zusätzlichen Maßes an Gewandtheit seitens des Verstellungskünstlers, den Grad der Beurteilungsschärfe seiner Zuschauer richtig einzuschätzen und in sein Spiel einzukalkulieren.) Eben darin besteht ja der besondere intellektuelle Reiz des Verstellungsspiels, daß es auf ein Gegenüber bezogen ist, dessen Täuschung es sich zum Ziel gesetzt hat. Zu diesem Gegenüber muß der Träger einer Doppelrolle zunächst eine Beziehung herstellen, die aber von seiner Seite her nur äußerlich vorgetäuscht sein darf, denn es liegt ja in seinem Bestreben, das wahre Wesen des anderen zu erkennen, ohne sein eigenes dabei preiszugeben, d.h. ohne dabei selbst entlarvt zu werden. Während der Verstellungskünstler sein eigenes Spiel genießt, weil er es souverän beherrscht, d.h. weil er sich in jedem Augenblick des Kontrastes zwischen Schein und Sein bewußt ist, beobachtet er mit Vergnügen seine Opfer dabei, wie sie sich dazu verleiten lassen, die beiden Bereiche für identisch zu halten.

Alle diese Merkmale der Wesensentfaltung durch Verstellung - Realisation potentieller Existenzformen, Steigerung der Vitalität, intelligente Beherrschung des eigenen Verstellungsspiels und Lust an der Lenkbarkeit der getäuschten Opfer - finden wir in den Verstellungskünstlern der RC wieder. Über die beiden ersten der skizzierten Merkmale braucht dabei kaum noch etwas gesagt zu werden; wir haben ja in anderem Zusammenhang bereits

festgestellt², in wie vielen verschiedenen Rollen ein Dorimant oder ein Maskwell seiner Umwelt gegenüber auftritt, und mit welcher sicherer Leichtigkeit er sich ihnen jeweils anpaßt. Solche Charaktere können so selbstverständlich in ihre Masken hineinschlüpfen, weil sie sich mit ihnen in einem Maß identifizieren, daß sich die Frage stellt, ob denn nun die Schauspielerei oder die durch sie sich äußernde Persönlichkeit das Wesentliche an ihnen ist. Und weil sie so eng mit ihren Maskenraden verwoben sind, ja eigentlich erst aus ihnen leben, so daß ihre ganze Komödienexistenz zum größten Teil von ihrer Verstellungskunst abhängt, wird letztere notwendig auch zu einem wesentlichen Faktor ihrer Lebendigkeit. Was der rake hero durch die Maske gewinnt, tritt am deutlichsten da zutage, wo er sie ablegt. Dorimants Wendigkeit läßt ihn im Stich, als er seine erwachende Eifersucht ängstlich und wenig erfolgreich vor Medley zu verbergen trachtet und seine momentane Niederlage gegenüber Loveits Maskerade mit Sir Fopling nicht leugnen kann, so daß er Medleys Spott widerspruchslos über sich ergehen lassen muß (MM III.3); und als er sich von den Opfern seiner Falschheit offen zur Rede gestellt sieht, ist er, sonst um keine glaubhafte Lüge verlegen, in der Erkenntnis

I never was at such a loss before ... There is no
remedy; I must submit to their tongues now ... (MM V.2)

nur noch darauf bedacht, schleunigst die Flucht zu ergreifen. Selbst ein so glänzender Schauspieler wie Maskwell sinkt zur stummen Karikatur seiner selbst zusammen, als er, von seinen Opfern schließlich entlarvt, sich durch keinen seiner Tricks mehr aus der Schlinge zu ziehen vermag (DD V.24). In solchen Situationen büßt der Verstellungskünstler all seine sprühende, aus der Schauspielerei resultierende Aktivität in Wort und Tat ein (er kommt dann kaum oder gar nicht mehr zu Wort).

Was die beiden anderen Merkmale der Wesensentfaltung durch Verstellung - intelligente Beherrschung der eigenen Schauspielerei und Lust an der Lenkbarkeit der getäuschten Opfer - betrifft, so gehören sie zu den wesentlichsten Eigenschaften der rake heroes der RC. Voraussetzung dafür ist, daß diese Charaktere, so sehr sie auch in Verstellung und Maskerade verwickelt sind, sich niemals Illusionen hingeben, weder über sich selbst noch über ande-

re. Dorimant etwa begründet seine Ablehnung einer Freundschaft mit Sir Fopling Flutter mit der zwar scherzhaft geäußerten, aber doch sehr zutreffenden Bemerkung

Why, first, I could never keep a secret in my life,
and then there is no charm so infallibly makes me
fall in love with a woman as my knowing a friend
loves her. I deal honestly with you (MM III.2);

und Fainall meint, Mirabell sei

For a passionate Lover ... a Man somewhat too discerning in the Failings of [his] Mistress,

worauf Mirabell antwortet:

And for a discerning Man, somewhat too passionate
a Lover; for I like [Millamant] with all her Faults;
nay, like her for her Faults (WW I.3).

Diese rake heroes sind "men of sense, who will be talking reason" (MM I.1), und diese Vernunft besteht in der Erkenntnis, wie wichtig es ist, in diese Welt voller Täuschung klaren Einblick zu gewinnen, d.h. Wirklichkeit und Schein auseinanderzuhalten. Der sichere Scharfblick für geschickt verborgene oder auch nur notdürftig vertuschte Schwächen des Opfers, das getäuscht werden soll, verhilft dem Verstellungskünstler ja erst einmal zu der Erkenntnis, auf welchem Gebiet er sein Talent spielen lassen muß, um seiner Maskerade den Erfolg zu garantieren, wie er sie abstimmen muß, um sie sicher in den Griff zu bekommen und seinen heimlichen Interessen gemäß ausnützen zu können. Schon Ben Jonsons Meister der Verstellungskunst - der Titelheld und sein Diener Mosca in Volpone sowie Subtle, Face und Doll in The Alchemist - hatten das Gelingen ihrer Betrügereien zunächst dieser intelligenten Beurteilung der verborgenen Handlungsmotive ihrer geprellten Opfer und danach erst ihrer angemessenen Manipulation derselben zu verdanken gehabt, wobei ihnen - wie auch manchen Verstellungskünstlern der RC (Horner beispielsweise) - die genaue Kenntnis dieser Motive aus eigener Erfahrung und Vertrautheit damit sehr zustatten gekommen war. Diese Illusionslosigkeit bezüglich der Umwelt ist die Fähigkeit, die die rake heroes der RC ihren Opfern gegenüber in eine Machtposition erhebt, denn notwendigerweise muß jene Partei die überlegene sein, die die Unstimmigkeit zwischen Sein und Schein in ihrer Umwelt durchschaut und damit, selbst sicher vor Täuschung, die Illusionen anderer ausnützen kann. In WW etwa finden wir eine komplizierte Serie

solcher Unstimmigkeiten, die von der Partei Mirabells bzw. Fainalls mit wechselndem Erfolg gegeneinander ausgespielt werden. Auch Horners Handeln basiert auf Überlegenheit - auf einer Überlegenheit, die ihm insgeheim nicht zuletzt deswegen so großen Vorteil einbringt, weil er sie klug zu verbergen weiß, indem er der Umwelt gegenüber scheinbar mißmutig seine angebliche Unterlegenheit eingesteht (CW). Er handelt damit übrigens nach dem gleichen Rezept, das Wycherley in einem Gedicht "Upon the most useful Knowledge, Craft or Cunning" anrät³:

Wisdom does lose its End, for being known,
Gives Foes Suspicion, by its being shown;
Whilst its Design, wise Cunning cannot miss,
Since it by true Sense least suspected is

...

Since the best Skill is, to conceal one's Art;
And the Head's Prudence, not to show the Heart.

Mit seinem Scharfblick für die widerliche Heuchelei einer Lady Fidget ist Horner ein idealer Held für die RC, beherrscht er seine Opfer doch wie Marionetten durch einen originellen, "new unpractised trick" (CW I.1), der sich tatsächlich so überzeugend bewährt, daß Horner sich bis zum Schluß einzig auf diese eine, neuartige Methode der Verstellung verlassen und die daraus resultierenden Intrigen mehr oder weniger passiv und souverän an sich herankommen lassen kann, während ein Dorimant sie jedesmal aktiv anzetteln und dann damit fertigwerden muß - was ihm aber auch nicht schwerfällt: Wo Belinda trotz unbezweifelbarer Beweise für Dorimants Heuchelei sich blindlings an einen illusorischen Glauben an seine Aufrichtigkeit klammert, da bestärkt Dorimant sie in diesem Glauben, weil seine Verstellung perfekt, selbstbewußt und kontrolliert ist; Loveits Maskerade gegen ihren treulosen Liebhaber bleibt schließlich erfolglos, weil sie viel zu unbeherrscht ist, als daß es Dorimant nicht gelänge,

[to] pluck off this mask and show the passion
that lies panting under (MM III.3).

Damit ist gesagt, wie groß Dorimants Macht über diese Frauen ist, die sich seiner Liebe versichern bzw. sie neu entflammen wollen: Während sie ihrer Passion die Oberhand über ihre Vernunft gewinnen lassen und damit für alle Welt durchschaubar sind, versteht Dorimant es, seine Motive und Gefühle (Besitzerstolz, Eifersucht, Wut, Rachsucht) geschickt zu verbergen und damit seine Ziele umso sicherer zu erreichen. Und während ein Sir Fopling Flutter, der immerfort Theater spielt, von seiner eigenen Affektiertheit

unbewußt beherrscht wird und als lächerliche Figur ständig Mißerfolg hat, beherrscht ein Dorimant seine eigenen Täuschungsmanöver - und durch sie seine Opfer - und hat als geachteter Held Erfolg. Damit wird Verstellung vom Standpunkt der rake heroes aus nicht zu einer Degradierung ihrer Würde, sondern dient eher ihrer Unterstützung, jedenfalls soweit Intelligenz und Selbstkontrolle betroffen sind⁴.

To know well how to discover the Inside of another,
and conceal our own, is a Sign of a superior Wit
and Genius,

überlegt Wycherley⁵. So, wie sie in der RC erscheinen, geht es den Verstellungskünstlern weniger um den Preis - die junge, schöne und reiche Erbin - als um die Technik, ihn zu gewinnen; und diese Technik besteht eben in einfallsreichen, gekonnten Maskeraden. Sie werden mit einer intellektuellen Brillanz betrieben, aus der der Stolz auf die eigene Erfindungsgabe nicht wegzudenken ist - ein Stolz, der allen großen Heuchlergestalten des Dramas eigen ist; erinnern wir uns im Bereich der englischen Bühne etwa an Marlowes Juden von Malta, an Shakespeares Richard III. oder an Jonsons Volpone. Eine geglückte Maskerade - eine Maskerade also, bei der sich der Verstellungskünstler durch seine irregeleiteten Opfer bestätigt findet - schmeichelt der Eitelkeit der rake heroes:

... is not this a good design, that carries a man
on unsuspected, and brings him off safe? (CW V.4),

fragt Horner stolz; und Dorimants Bedürfnis nach Überlegenheit in den Täuschungsmanövern um ihn und Loveit ist nicht eher befriedigt, als bis er dank seiner Verstellungskunst boshaft über Loveit triumphieren kann und dabei doch nichts von seinem Schein äußerlich vollendeter Haltung einbüßt (MM V.2). Dorimant erscheint somit als "devil" und als "civil gentleman" zugleich; und was D. Underwood aus dieser Tatsache für MM folgert, gilt ebenso für andere RCs: Als Komödien der Macht und Eroberung ihrer Helden sind sie einerseits abhängig von deren Handhabung des Konflikts zwischen Wirklichkeit und Schein, werfen aber andererseits zugleich das uralte menschliche Problem des Verhältnisses von Künstlichkeit und Natürlichkeit auf⁶:

If by nature the hero seems in some respects a
devil, he is one with superior intelligence and
great physical attraction. And these gifts of Nature
are further enhanced by his art - his impeccable
dress, the consummate 'good breeding' of his manners
(when, of course, he wishes to have them such), the

skill and polish of his wit, the restraint, self-control, and order which all these accomplishments require. Yet if his art serves thus to enhance his nature, it also serves to conceal it.

Dieses Problem der Dualität zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit erscheint als gelöst in den Heldinnen der RCs; sie sind Charaktere, die wir als natürliche auf gekünstelter Ebene bezeichnen können. Ihnen ist Verstellung eigentlich fremd, und doch bedienen sie sich ihrer gelegentlich - durch ungünstige Umstände dazu bewogen, oder auch nur zum Vergnügen. Eine Fidelia (PD) oder eine Sylvia (RO) in Männerkleidern verheimlicht ja nur deswegen ihre wahre Identität, um unter dem Schutz dieser Maske ihr eigenes, nach Aufrichtigkeit strebendes Wesen umso unangefochtener behaupten zu können. Das alte Komödienmotiv der Verkleidung von Mädchen mittels Männertracht wird hier also nicht nur dazu verwendet, äußerliche Verwirrung in der Handlung zu stiften, sondern auch dazu, das Problem von Schein und Sein in seiner Beziehung zur Wahrung charakterlicher Individualität samt deren moralischen Prinzipien zu verdeutlichen. - Millamant bedient sich ihrer gelegentlichen Maskeraden und affektierten Tändeleien offenbar zur Befriedigung einer Art von charakterbedingtem Spieltrieb. Wenn Mirabell von ihr sagt

Her Follies are so natural, or so artful, that
they become her (WW I.3),

so kommt darin zum Ausdruck, wie glücklich Natürlichkeit und Künstlichkeit in Millamants Wesen vereinigt sind. Berechnende Lüge und Heimlichtuerei haben daran keinen Anteil; K.Muir weist mit Recht auf die Ähnlichkeit zwischen Flirts (GDM) und Millamants provisos hin, aber auch auf den bezeichnenden Unterschied, der sich aus Flirts zusätzlicher Bedingung

...that when you come to my House, you never presume to touch a Key, lift up a Latch, or thrust a Door, without knocking before hand; and that you ask no questions, if you see a stray Piece of Plate, Cabinet, or Lookig-glass in my House (GDM V.1)

ergibt⁷ - eine Bedingung, die Millamant gar nicht erst zu stellen braucht, weil sie eben nichts zu verbergen hat (WW IV.5). Harriet ist ihr sehr ähnlich. Sie spielt ihre Rolle als verliebtes Mädchen im Verein mit Bellair genauso anmutig und geschickt -

for the dear pleasure of dissembling

und

I think I am pretty apt at these matters (MM III.1) -
wie die Rolle als Nachahmerin Dorimants (MM III.3); sie führt

Dorimant als Mr. Courtage bei ihrer Mutter ein und gewinnt diese nach der Entdeckung seiner wahren Identität für ihre Heiratspläne, indem sie, die von "duty" gar nicht so sehr viel hält (MM III.1), sich als respektvolle Tochter zeigt (MM V.2); aber das alles ändert nichts daran, daß der selbstbewußten Harriet Affektiertheit jeder Art im Grunde zuwider ist, ob in der äußeren Aufmachung (MM III.1) oder in pathetischen Liebeserklärungen (MM IV.1), kurz, in allem Schein, der nicht der natürliche Ausdruck innerer Realität ist. Mit oder ohne Maske - Harriet bleibt stets sich selbst treu. Und gerade deshalb ist sie Dorimant voll gewachsen und sogar überlegen. Denn einerseits besitzt sie als Vertreterin der typischen RC Heldinnen mindestens dasselbe Maß an Scharfblick und Intelligenz, um Heuchelei in ihrer Umwelt zu durchschauen und zu ihrem Vorteil auszunützen, andererseits gerät sie aufgrund ihres "want of art" (MM IV.1) nie in so bedenkliche Situationen wie Dorimant, der immer wieder neue Tricks erfinden muß, um seine früheren Maskeraden zu verheimlichen. Damit sind solche Heldinnen die geeigneten Charaktere, sogar über die problematische Natur von RC Helden die Oberhand zu gewinnen. Sie führen darin das Talent zur aktiv - aber harmlos - intrigierenden Schauspielerei jener Komödienheldinnen Beaumonts und Fletchers (erinnern wir uns an Oriana in The Wild-Goose Chase) zur Perfektion, die dieses Talent ihrerseits wenigstens teilweise von einer Rosalind (As You Like It) oder einer Viola (Twelfth Night) Shakespeares übernehmen konnten (allerdings hatten Shakespeares Heldinnen es weitgehend zu anderen Zwecken als zur Zähmung eines Verstellungskünstlers zu verwenden gehabt) - nicht dagegen, wie wir vielleicht erwarten könnten, von den Frauengestalten der Jonsonischen Komödie; denn Jonsons Frauengestalten kommt kaum eine - und schon gar keine wesentliche - Funktion bei der Dramatisierung des Themas der Heuchelei zu. Wo nun Ben Jonson seine Charaktere als Ausdruck eines jeweils vorherrschenden humour konzipiert und seine Komödien auf den Konflikt zwischen verschiedenen solcher humours gründet, stattdessen die Autoren der RC ihre Charaktere mit verschiedenen Graden von Affektiertheit und Verstellung aus (wie die Heldin dem Helden darin überlegen ist, so meistert letzterer seinerseits mit Leichtigkeit die aus bloßem Schein bestehenden fops), sodaß der Komödieneffekt zum großen Teil aus dem Konflikt zwischen geschickter und ungeschickter Maskerade resultiert.

Damit sind wir bei der Frage nach der Bedeutung des Verstellungsmotivs in der Beziehung des Einzelnen zu anderen Individuen und zur Gesellschaft, wie wir sie aus dem Blickwinkel der RC sehen.

Bleiben wir zunächst noch ein wenig bei den Heldinnen. Wenn wir nämlich ihre kleinen Maskeraden vorhin als unmittelbaren Ausdruck ihrer Persönlichkeit bezeichneten, so können wir dem noch hinzufügen, daß diese Maskeraden den Zweck haben, eben diese Persönlichkeit vor jener Heuchelei anderer zu schützen, die einen einengenden Übergriff auf den Bereich der freien Individualität bedeuten würde. Eine Heldin wie Harriet ist durch keinen jener Tricks zu gewinnen, mit denen Frauen wie Loveit und Belinda so leicht zu täuschen sind; denn ein solches Erobertwerden würde einer Anpassung Harriets an Dorimants Verhaltensmaßstäbe gleichkommen, die nicht auch ihre Verhaltensmaßstäbe sind; und die kompromißlose Harriet ist zu einer solchen Anpassung nicht bereit. Vielmehr versucht sie, ihren Liebhaber durch scheinbare Gleichgültigkeit und vorgeschützte Herzlosigkeit aus seiner eigenen Verstellungsreserve zu locken und damit fester und echter an sich zu binden. Auch Millamant ist es mit den scheinbar so spielerisch leichtherzigen provisos im Heiratsvertrag mit Mirabell insofern ernst, als sie damit späterer Heuchelei in ihrer Ehe rechtzeitig vorbeugen will. Millamant gedenkt, ganz sie selbst zu bleiben, alle ihre individuellen Rechte zu bewahren -

I shan't endure to be reprimanded, nor instructed;
'tis so dull to act always by Advice, and so
tedious to be told of ones Faults - I can't bear it (WW II.5),

und später

My dear Liberty, shall I leave thee? (WW IV.5) -
in einem Ehestand, der, wie etwa am Beispiel der (der Komödienkonvention gemäßen) Fainallschen Ehe abzusehen ist, beide Partner gewöhnlich einem unerträglichen Maß von Falschheit und Unnatürlichkeit unterwirft. Mirabell äußert den gleichen Wunsch nach einem von jeglicher Affektiertheit verschonten Dasein als Ehemann; stärker und allgemeiner aber kommt dieser Drang nach Natürlichkeit und Freiheit und uneingeschränkter Individualität in anderen Helden der RC zum Ausdruck. Hier denken wir wieder an Manly (PD), der Haß und Ekel empfindet für das Diktat sozialer Konventionen, die aus bloßem Schein bestehen, und dem er rückichtslose Aufrichtigkeit entgegensetzt. Diese Reaktion jedoch ist - und darin unterscheidet Manly sich grundlegend von den ty-

pischen rake heroes - der eines Dorimant (MM) oder Horner (CW) genau entgegengesetzt. Auch sie erkennen die dogmatische Scheinheiligkeit sozialer Konventionen, die sich auf Heuchelei gründen, weil sie die fundamental egoistische Natur des Menschen stillschweigend übergehen - Harriet und Dorimant drücken das bildhaft so aus:

The sordidness of men's natures ... makes 'em willing
to flatter and comply with the rich, though they are
sure never to be the better for them.
'Tis in their power to do us good, and we despair not
but at some time or other they may be willing (MM III.3);

auch sie weigern sich, sich diesen unnatürlich einengenden Konventionen zu fügen und vertreten als Hedonisten demgegenüber ihr Anrecht auf die rigorose Verfolgung ihrer Absichten und Erfüllung ihrer Wünsche, und damit auf die unverhohlene Äußerung ihrer Persönlichkeit; aber paradoxerweise können sie diese Ziele wiederum nur erreichen, indem sie diese ihre echte Persönlichkeit die meiste Zeit hinter einer Maske verbergen, um nicht mit der Gesellschaft, von der sie ja nichtsdestoweniger abhängig sind, in offenen Konflikt zu geraten.

Denn diese Gesellschaft der RC bekennt sich - zwar entgegen der Praxis und der wahren Überzeugung ihrer einzelnen Mitglieder - als Kollektiv wenigstens theoretisch zu einer gewissen Ordnung, in der jeder in Wirklichkeit sein soll, was er zu sein vorgibt. Beste Voraussetzung für das Durchbrechen dieser Ordnung ist also die Annahme von Pseudoqualitäten, die ihren Anforderungen scheinbar genügen, tatsächlich aber die geforderte Entsprechung von Schein und Sein aufheben und damit dem Einzelnen den Weg ebnen für die Verfolgung jener Ziele und Interessen, denen die soziale Konvention sonst Schranken setzt.

Every Man is a Player on the Stage of the World,
and acts a different Part from his own natural
Character, more to please the World, as more he
cheats it,

schreibt Wycherley⁸. Und eben weil die Stabilität der Gesellschaft in der RC auf bloßem Schein beruht, sucht der Einzelne sich sein Wohlergehen mit Hilfe von Verstellung zu sichern; seine Fähigkeit, sich zum Schein an die angeblich gültigen Normen dieser Gesellschaft anzupassen, ist ihm dabei von großem Nutzen. In dieser implizit auf den Bereich des Sozialen ausgedehnten Darstellung des Problems⁹ und seines jeweiligen Lösungsversuchs durch den rake hero unterscheidet sich die RC übrigens wesentlich von der Komödie Ben Jonsons: Seine Verstellungskünstler bewegen

sich in einer relativ privaten, von sozialen Gegebenheiten unbeflußten Atmosphäre. K.M.Lynch stellt dazu fest¹⁰:

As a rule, in the later plays the characters are absorbed in careers of intrigue. The rogues use the fools for individual ends, which are not affected by social sanctions. No one tries to adapt himself to his surroundings. The cozenage of the quacks in a London house or of the tricksters at Bartholomew Fair does not have to be modified to suit class distinctions; it simply has to be clever. Generally speaking ... Jonson's realism does not include a relation of his characters to social standards.

Stellen wir in diesem Zusammenhang auch noch einen kurzen Vergleich mit den Helden der späteren RC an. Wo die rake heroes sich nämlich der gesellschaftlichen Maskerade ständig voll bewußt sind und den Kampf dagegen nicht aufgeben, da büßen ihre zahmeren Nachfolger in der sentimental comedy ihre Individualität samt ihrem in Anspruch genommenen Recht des gewitzten Dominierens über Dummheit ein. Sie fügen sich schließlich der gesellschaftlichen Konvention von resignierend-braver Mittelmäßigkeit und schrumpfen damit zu geduldgigen Demonstrationsobjekten einer moralischen Abhandlung in Komödienform zusammen. Die happy endings dieser Komödien bedingen daher im Grunde genommen eine Selbsttäuschung ihrer Helden. (Heartfrees Zweifel bezüglich seines künftigen Eheglücks -

So, now I am in for Hobbes's voyage; a great leap in the dark (PW V.3) -

nehmen, geäußert in einer 1697 entstandenen Komödie, noch eine Mittelstellung ein zwischen den typischen RCs und der sentimental comedy). Um die Konfliktlösung jedoch plausibler erscheinen zu lassen, muß der Held am Ende als wirklich 'bekehrt', d.h. als sich dieser Selbsttäuschung nicht bewußt dargestellt werden, im Gegensatz zu seinen Vorfahren, die sich nie freiwillig und bedingungslos zu einer solchen Bekehrung bereitfinden.

Aber kehren wir zum echten rake hero der desillusionierten Welt der RC zurück. Für ihn also rechtfertigt die Verfolgung der Wirklichkeit seine Zuhilfenahme des Scheins. Die durch Täuschungsmanöver bewirkte Schaffung von Illusionen bezüglich seines wahren Charakters wird gewissermaßen lebensnotwendig für ihn. Damit ist Verstellung einerseits als ein Teil der Selbstäußerung dessen, der sich verstellt, aufzufassen (wir beschäftigen uns ja immer noch mit dem Aspekt der Wesensentfaltung durch Verstellung); andererseits wird sie ihm von außen, nämlich von der gesellschaft-

lichen Konvention aufgezwungen. Daraus ergibt sich eine Wechselbeziehung nicht nur zwischen der Maske und dem dahinter verborgenen wahren Gesicht, sondern auch zwischen den beiden die Maske selbst konstituierenden Elementen (das innerlich Verankerte und das äußerlich Aufgeprägte), bei der nicht leicht zu unterscheiden ist, was nun das Eigene und was das Fremde ist¹¹. Jedenfalls begegnet der rake hero seiner Komödienumwelt so oft in einer Maske, daß ihm gewohnheitsmäßige Verstellung gleichsam als dominierender Wesenszug anzuhaften scheint. Harriets Worte über Dorimant

He's agreeable and pleasant I must own, but he
does so much affect being so, he displeases me (MM III.3)

fassen treffend das Wesentliche an Dorimants Verhalten zusammen: Wenn er "a tax upon good-nature" (MM I.1) entrichtet, so tut er das - hier zu Beginn der ersten Szene wie im ganzen Stück - nicht etwa aus angeborener Großzügigkeit oder ehrlicher Überzeugung, sondern nur, weil sein eigenes, egoistisches Interesse ihn dazu zwingt, sich den Regeln des gesellschaftlichen Verkehrs scheinbar anzupassen, um in Wirklichkeit eben dadurch seine privaten Ziele zu erreichen. Auf die zweckorientierte Freundschaft zu Young Bellair haben wir schon hingewiesen; geheuchelte Liebe, um neue Frauen zu erobern und damit dem eitlen Besitzerstolz zu fröhnen, fingierte Eifersucht, um eine frühere Geliebte loszuwerden und sich dabei in boshafter Selbstbehauptung zu brüsten, sind nur einige, zwar ziemlich konventionelle, aber doch raffiniert an den geeigneten Objekten angewandte Verstellungskünste, mit deren Hilfe Dorimant so viele Personen in sein Intrigennetz einspinnt. Damit wird er zum Hauptakteur in der allgemeinen Maskerade, über die er des Öfteren spottet; und was er als angeblicher Mr. Courtage über den maskierten Sir Fopling Flutter sagt, trifft - nicht nur in diesem Augenblick - mindestens ebenso gut auf ihn selbst zu: gewisse Leute

find themselves the more acceptable the less
they are known (MM IV.1).

Nach dem gleichen Prinzip von Ursache und Wirkung in gesellschaftlichen Beziehungen (wobei Ursache gleich äußerem Schein und Wirkung gleich unangefochtener Erreichung des wirklichen Zieles ist) richtet sich auch Horners Handeln: dem 'unmaskierten' Horner begegnen wir, wie im Falle Dorimants, in der ersten Szene des Stückes (CW), in deren Verlauf wir über seine Absich-

ten unterrichtet werden; auch er erreicht sie mittels einer Verstellungstaktik, die er außer gegenüber seinem Vertrauten Quack und seinen Opfern niemals aufgibt. Mit einiger Berechtigung können wir auch Mirabell in diesen Zusammenhang stellen. Zwar ist unsere Veranlassung, an der Dauerhaftigkeit seiner echten Liebe zu Millamant zu zweifeln, weitaus geringer als im Falle der Liebe Dorimants zu Harriet (obwohl die Motivation durch die Aussicht auf das Vermögen einer reichen Erbin doch deutlich genug anklingt), aber sein Verhalten gegenüber einer Reihe anderer Personen läßt seine Talentiertheit in der Verstellungskunst recht klar erkennen. Das geht etwa aus den Worten

Oh, he has Witchcraft in his Eyes and Tongue (WW V.9)

der Lady Wishfort hervor, die außerdem erleben muß, daß Fainall erst dann sein wahres Gesicht zeigt, als er ihr

most inhumanly savage (WW V.6)

Bedingungen stellt. In der Tat: die rake heroes der RC verstehen es gewöhnlich, mittels intelligenter Täuschungsmanöver den größtmöglichen Nutzen aus ihrer Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft zu ziehen, die mit ihrer eigenen Trennung von Wirklichkeit und Schein einerseits, ihrer Anfälligkeit für Illusionen andererseits immerwährend zur Täuschung herausfordert und daher fundamental und hoffnungslos korrupt ist; denn wo, von sich auf andere schließend, jeder jeden der Unaufrichtigkeit verdächtigen muß, gibt es kein Entkommen aus dem Teufelskreis von Maskerade und Verstellung. - Auch hier ist Manly wieder eine Ausnahme; Freeman hält ihm vor

You are for Plain-Dealing ... but against
your particular Notions, I have the practice
of the whole World -

und später

Well, they [i.e. hypocrites] understand the World,
worauf Manly antwortet:

Which I do not, I confess (PD I.1). -

Mit den Worten

Most men are the contraries to that they
would seem (CW I.1)

zeichnet Harcourt ein treffendes Bild der Gesellschaft, zu der er selbst gehört. Man zeigt höchst selten sein wahres Gesicht, sondern trägt eine Maske.

Verfolgen wir diesen Gedanken noch ein wenig weiter. Weil nun also alles Denken und Handeln in dieser Komödienwelt so sehr vom Gesellschaftsspiel des Sich-Maskierens betroffen ist, findet

echtes menschliches Empfinden aller Art kaum den sonst normalen Ausdruck. Daher die Tendenz einiger Kritiker, der RC das Vorhandensein von Emotionen überhaupt abzusprechen. A.Nicoll etwa spricht von einem "total lack of any emotion whatsoever"¹². Werfen wir jedoch einen Blick hinter die Maske. Wenn Leigh Hunt die Personen einer RC als

a set of heartless fine ladies and gentlemen coming in and going out, saying witty things at each other abtut¹³, so übersieht er dabei, daß zumindest einige dieser vornehmen Damen und Herrn im Grunde genommen viel wärmer empfinden als es nach außen hin den Anschein hat. Millamant und Harriet verbergen (wie übrigens auch zeitweise ihre Liebhaber) eigentlich bis zum Schluß ihre wahren Gefühle für Mirabell bzw. Dorimant hinter brillanter Schlagfertigkeit oder ausweichender Lässigkeit, und doch spüren wir aus gelegentlichen asides oder einer Bemerkung wie

Well, If Mirabell should not make a good
Husband, I am a lost thing; - for I find
I love him violently (WW IV.7)

den echten Impuls hinter der Fassade kühler Ablehnung, und für einen Moment zeichnet sich das Bild der ansonsten hinter ihrer reizenden Gesellschaftsmaske verborgenen, wirklichen, warmherzigen, noch liebenswerteren Heldin ab. - Wird hier im Bereich der Liebe Positives durch vorgetäuscht Negatives verdeckt, so treffen wir auf anderen Gebieten den umgekehrten Fall an. Mrs. Marwoods und Fainalls angebliche Freundschaft zu Lady Wishfort, Mrs. Fainall und Mirabell ist - wie sich in ihrer wütenden Reaktion auf das Fehlschlagen ihrer Pläne beweist - in Wirklichkeit motiviert durch eine an Haß grenzende Abneigung gegen diese Personen, von denen sie ihre Aussicht auf Vermögen bedroht sehen, und durch die sehr bestimmte Absicht, diese Personen zu hintergehen. Und wenn Mrs. Fainall anklagend zu Mirabell sagt

You have been the Cause that I have lov'd
without Bounds, and wou'd you set Limits
to that Aversion, of which you have been
the Occasion? Why did you make me marry
this Man? (WW II.3),

so faßt sie damit jene enttäuschte Bitterkeit in Worte, die sie sonst durch scheinbar resignierte Unbekümmertheit unterdrückt, und verrät damit, daß ihre Psychologie komplexer ist als wir zunächst vermuten möchten. Übrigens vermitteln uns enthüllende Bemerkungen dieser Art nicht nur einen aufschlußreichen Blick hin-

ter die Kulissen des Gesellschafts-Spiels, sondern dienen gleichzeitig der Sympathienlenkung; denn einerseits sind sie, immer noch halb versteckt, selten genug, um nicht aufdringlich zu wirken; andererseits sind sie vielsagend genug, um der betreffenden Figur die Anteilnahme des Zuschauers zu sichern. - Die Charaktere der RC sind also keineswegs arm an Emotionen; vielmehr sind Liebe und Haß ihre sehr realen Handlungsmotive. Um aber wirkliche Wünsche möglichst erfolgreich durchsetzen zu können, ist es auch hier wiederum nötig, sie zu maskieren; denn die Ernsthaftigkeit echten menschlichen Empfindens kann nur da unangetastet bleiben, wo sie vor der spöttischen Leichtherzigkeit und konventionellen Oberflächlichkeit einer skrupellos sophistischen Gesellschaft sicher ist.

It is thus, that those who abandon themselves to
Love without consulting Reason, find themselves
constrained to confess their blindness and error
with shame to all the World,

heißt es in einem 1676 in London erschienenen Traktat über The Art of Making Love: or, Rules for the Conduct of Ladies and Gallants in their Amours (S.55). Wie unklug es ist, Gefühle offen zur Schau zu stellen, zeigt etwa das Beispiel Mrs. Loveits. Ihr steht als Schild gegen eine gefühllose Umwelt nicht die launisch-geistreiche Affektiertheit einer Harriet oder Millamant zur Verfügung; sie wird hauptsächlich deshalb zur komischen Verliererin im allgemeinen Spiel um Maskerade und Verstellung, weil sie ihre ungeheuchelte Passion nicht konsequent zu verbergen versteht im Kampf um einen Helden, dessen Heuchelei jeder Verteidigung von Aufrichtigkeit spottet, und dem erwiesenermaßen nur mit einer Gegenmaskerade beizukommen ist. Sobald Loveit diese Gegenmaskerade, d.h. den von ihr in Szene gesetzten lächerlichen Flirt mit Sir Popling Flutter aufgibt, gibt sie auch das einzige Mittel zur Selbstbehauptung in dieser Gesellschaft des Scheins auf und damit den Anspruch, als ein ebenbürtiges Mitglied anerkannt zu werden. Erst nachdem sie sich Harriets beißenden Spott zugezogen hat, kommt sie zu der Einsicht, daß es ratsamer wäre, ihre leidenschaftliche Offenheit zu zügeln:

Hold, heart! till I get home; should I answer
'twould make her triumph greater (MM V.2).

Wer sich den Spielregeln nicht fügen kann, riskiert jede Aussicht auf Gewinn.

2.2.2 Sprachliche Strategien der Verstellung

Die wesentlichste dieser Spielregeln ist die Beibehaltung der Maske jener unpersönlichen Höflichkeit¹⁴, jener brillanten, aber kalten manners, denen die RC ihre Einordnung in die Kategorie der comedy of manners verdankt, und zu deren Hauptmerkmalen wiederum der für die RC so charakteristische wit gehört. Mit ihm und seiner Rolle als sprachliches Mittel der Verstellung wollen wir uns an dieser Stelle kurz befassen.

Zunächst ein Blick auf Bedeutung und Definition des Begriffes wit zur Zeit der RC. Auf seine Schlüsselstellung im allgemeinen brauchen wir dabei nicht näher einzugehen; schon Zahl und Umfang der kritischen Stellungnahmen damaliger Zeitgenossen zum Problem des wit lassen seine Wichtigkeit für jene Epoche erkennen¹⁵. Wenden wir uns stattdessen gleich seiner Relevanz für den uns interessierenden Bereich des komischen Dramas zu.

The present age of wit obscures the past.

[Charles II] Tam'd us to manners, when the stage was rude;
And boist'rous English wit with art indu'd,

stellt Dryden fest¹⁶ und vergleicht den wit seiner Zeitgenossen mit dem früherer Generationen¹⁷:

Wit's now arriv'd to a more high degree;
Our native Language more refin'd and free [than that of
the former age;
cf. Jonson].

Our Ladies and our men now speak more wit
In conversation, than those Poets writ.

Besonders vorteilhaft wirkt sich dieser Unterschied im Gespräch auf der Bühne aus¹⁸:

As for comedy, repartee is one of its chiefest
graces; the greatest pleasure of the audience
is a chase of wit kept up on both sides, and
swiftly managed.

Dryden liefert auch die Definition des Begriffes wit¹⁹:

... it is a propriety of thoughts and words;
or, in other terms, thoughts and words elegantly
adapted to the subject.

"Elegantly" erweist sich in Bezug auf unsere Betrachtungen zum Verstellungsmotiv als Schlüsselwort dieser Definition. In Eleganz wie in ein Kleid gehüllt also erscheint diese Sprache des wit; es kommt ihr darauf an, nach außen hin Glanz zu entfalten. Dieser Umstand nun verleiht der Sprachform des wit einen ausgeprägten Zug des Unpersönlichen; denn in dem Maße, in dem sie

sich an der modischen Sprach-Konvention der Umwelt orientiert, büßt sie ihre Funktion als Ausdrucksmittel für das spezifische Erleben des Einzelnen ein. Darin ähnelt sie übrigens der Sprache barocker Dichtung überhaupt, die ja das ausgefeilte Dekor der spontanen Unmittelbarkeit des Ausdrucks vorzieht. In der RC aber erlangt gerade diese Absenz des individuell Charakteristischen eine entscheidende funktionale Bedeutung, und zwar eben im Hinblick auf das uns beschäftigende Motiv der Verstellung. Ihre Figuren nämlich machen sich diese Sprache des wit zunutze, um unter seiner blendenden Hülle die Kluft zwischen Sein und Schein zu vertuschen. Wenn L.C.Knights den Autoren der RC vorwirft²⁰

Not one of them has achieved a genuinely sensitive
and individual mode of expression,

so können wir dem vom Standpunkt der RC Charaktere aus den Hinweis entgegenhalten, wie nützlich ihnen gerade eine solch uniforme Maske uniformen wits in dieser Komödiengesellschaft mit ihrem Versteckspiel ist. Wer diese Maske nicht besitzt, wird sofort als Außenseiter erkannt, dessen Denken für alle Welt deutlich zutage tritt. Ein Sir Wilfull Witwoud drückt sich unverblümt in seinem "plain English" aus, da er Millamants "Lingo" nicht beherrscht (WW IV.4); ein Sir John Brute will ebensowenig etwas davon wissen -

Your people of wit have got such cramp ways of
expressing themselves, they seldom comprehend
one another. Pox take you both, will you speak
in the language of common sense, that you may
be understood? (PW V.3);

ein Manly (PD) hält mit seiner Meinung keineswegs hinter dem Berg; und eine Margery Pinchwife bekennt sich unumwunden zu ihrer Vorliebe erst für die "actors" und dann für ihren Verehrer Horner (CW II.1; III.2; IV.2); ihr offener Brief an ihn (IV.2) steht in bezeichnendem Kontrast zu der umständlich-zimperlischen Art, mit der Lady Fidget ihr Interesse für Horner bekundet (II.1; IV.3).

Daß sie auf so schmucklos-direkte Weise geradeheraus sagen, was sie denken und wollen, unterscheidet aber nicht nur die aufrichtigen Außenseiter von der unaufrichtigen Stadtgesellschaft; auch unter den ihr zugehörigen Figuren wirkt sich die Differenzierung mittels einer Sprachgebung aus, die auf Effekte des wit verzichtet. So hat beispielsweise Loveits leidenschaftlich-sub-

jektive Diktion ihrer Vorwürfe an Dorimant nichts gemein mit der kühl-distanzierten Ruhe seiner Entgegnungen (MM II.2; V.1); der Eindruck von Mellefont's Arglosigkeit wird erhöht durch seine Art, sich ganz natürlich, weder besonders witty noch irgendwie gestelzt, auszudrücken -

Lady Froth: ... he is too much a Mediocrity, in
my Mind.

Cynthia: He does not indeed affect either
Pertness or Formality ... (DD II.1) -,

und zwar sowohl in freundschaftlich-privaten Unterhaltungen mit Cynthia und Careless als auch anlässlich gesellschaftlicher Konversationen in Gegenwart der Froths und Mr. Brisks (DD I.3,5; IV.1); und die wahren Qualitäten einer Alithea (CW) treten umso deutlicher in Erscheinung, je weniger sie vom oberflächlichen Prunk geistreicher Plaudereien in den Schatten gedrängt werden.

Aber solche Fälle stellen die Ausnahme von der Regel dar. Meist bestimmt wit - oder zumindest das Bemühen darum - den Dialog der Mitglieder dieser Komödiengesellschaft, die bei der Verfolgung ihrer Intrigen oder sonstigen Ziele Gespräche zu führen bestrebt sind, ohne viel zu sagen. Das Formelhafte an der Sprache dieses wit kommt ihnen dabei zustatten, denn gerade wegen ihrer Formelhaftigkeit ist sie - mit einiger Übung und Geschicklichkeit - gewissermaßen erlernbar, sodaß jeder sie nötigenfalls anwenden und für seine Zwecke nutzen kann: ein Fainall und ein Mirabell (bzw. eine Mrs. Fainall und eine Mrs. Marwood) in ihrer heimlichen Absicht, sich gegenseitig auszuhorchen (WW I.1; II.1), ebenso wie ein Diener Waitwell in seiner Rolle als Bräutigam Lady Wishforts (WW IV.12-15). Auf diesen nivellierenden Effekt der Sprache des wit weist bereits John Dennis hin²¹:

Humour is the business in Comedy, and not Wit.
The business of a Comick Poet is to shew his
Characters and not himself, to make ev'ry one
of them speak and act, as such a person in such
circumstances would probably act and speak ...
Humour in Comedy is to be preferr'd to Wit,
because it distinguishes the Characters better.
For Wit very often destroys and confounds them,
whereas Humour if it be true and good must
always maintain and preserve them ... since
Humour distinguishes the Characters, it must be
always agreeable to men of Sense, whereas Wit
must be often shocking and nauseous to them,
because it destroys and confounds the Characters.

Aber eben darauf kommt es vielen Charakteren der RC ja an: man lenkt die Aufmerksamkeit des Gesprächspartners auf das Wie der

Aussage, weil das eigentliche Was nicht verraten werden soll, d.h. weil man seine innersten Gedanken und Gefühle nicht preisgeben will. Besonders deutlich wird das im Wortwechsel zwischen Held und Heldin. Verbarg die Heldin früherer Komödien ihre Gefühle hinter der konventionellen Maske scheuer Zurückhaltung, so tritt eine nunmehr emanzipierte Heldin ihrem Liebhaber als ebenbürtige Partnerin in einem Wettstreit von wit gegenüber, der es ihr (wie ihm) ermöglicht, ihrer Liebe den Anschein bloßen Interesses an geistreich-schnippischem repartee zu geben. Von Gatty und Ariana (SW) bis zu Angelica (LL) und Millamant (WW) tragen die Heldinnen der RC mit ihren jeweiligen Partnern solche scheinbar spielerisch-oberflächlichen Wortgefechte aus. Harriets und Dorimants Begegnungen beispielsweise sind gekennzeichnet durch schlagfertige Sentenzen und witzige Vergleiche, die dem Zweck dienen, ihre - für den Zuschauer nichtsdestoweniger in knappen asides enthüllten - Gefühle zu tarnen (MM III.3; IV.1). (Das Auftreten Sir Fopplings und anderer "in masks" (IV.1) könnte in diesem Zusammenhang als konkrete Manifestation der vorausgehenden verbalen Maskerade Harriets gegenüber Dorimant interpretiert werden.) Der Spannungsgegensatz zwischen den mühsam zurückgedrängten Emotionen und der scheinbar leichtfertigen Brillanz des gesprochenen Wortes macht den besonderen Reiz solcher sprachlicher Maskeraden aus. Das Ganze wirkt wie ein zweckorientiertes Spiel des Sich-Versteckens hinter der eigenen Intellektualität. - Ein Beispiel für die Funktionalisierung des wit als sprachliches Mittel der Verstellung nicht vor anderen, sondern vor sich selbst finden P. und M. Mueschke in WW III.18²²:

Fainall can affect and sustain an attitude of detachment only so long as he himself is not emotionally involved. When Fainall hears of his wife's infidelity his cynical detachment is shattered ... Fainall rationalizes cuckoldry into an honorable state. Superficially regarded, his casuistry on his own cuckoldry is refined cynicism devoid of emotion; intrinsically it is an escape from a reality too grim and painful to face. His wit is a fragile web of words over an abyss of disillusionment.

Man fragt sich allerdings, woraus denn zu entnehmen ist, daß Fainall die Realität wirklich als "grim and painful" empfindet; wohl kaum bloß aus der witzig-künstlichen Scheinlogik, mit der er - wenn auch in etwas nervöser, abgerissener Sprechweise - seine Situation analysiert. Wenn wit überzeugend als Deckmantel

für die Selbsttäuschung eines intelligenten true wit interpretiert werden soll, müssen anderweitige Anhaltspunkte in Form von direkten Aussagen eine solche Auffassung stützen: Heartfree beispielsweise bemüht sich vor sich selbst mit großem Aufwand an witzigen Antithesen und Pointen zunächst um die Verheimlichung seiner Liebe zu Belinda, gesteht aber Constant gegenüber den wahren Tatbestand doch kurz und bündig ein (PW IV.2). -

Wo das Spiel mit den Tarnungsmöglichkeiten der Sprache übertrieben wird, wird der true wit zum false wit. Die Ausdrucksweise seiner Vertreter ist - im Unterschied zu der der true wits - charakterisiert durch eine Fülle gesuchter Vergleiche und floskelhafter Redewendungen; aber gerade hinter dieser Fülle verbirgt sich - für die true wits der RC allerdings deutlich erkennbar - der Mangel dieser Figuren an Originalität und kreativem Geist. Witwoud,

a Fool with a good Memory and some few Scraps
of other Folks Wit (WW I.5),

ergeht sich, wenn ihn sein Gedächtnis nicht im Stich läßt, in ganzen Serien seiner "common Place ... Comparisons" (II.4); ansonsten ist seine Redeweise ebenso mit nichtssagenden Exklamationen gespickt wie die eines Brisk (DD) - "let me perish", "deuce take me", "i'gad" etc. - und überhaupt all jener fops, die dauernd bemüht sind, ihren (nicht vorhandenen) wit zur Schau zu stellen und feine Bildung vorzutäuschen. Sir Fopling Flutter (MM) 'Bildung' äußert sich denn vorwiegend im Gebrauch wahllos eingestreuter französischer Wortfetzen und Namen, in abgerissenen Befehlen an seine Dienerschaft (Dorimant ahmt treffend sein "Hey - page" (V.1) nach), und in einer Konversation, die sich fast ausschließlich auf seine affektierte Anbetung französischer Lebensart beschränkt; und Sparkishs 'geistreicher' Stil beweist sich in der witzlosen Erzählung, mit der er seine Zuhörer Horner, Harcourt und Dorilant langweilt (CW I.1), in der Fixierung auf Begriffe wie "sparks", "bubbles", "raillieurs", "men of wit" etc., in einer geschmacklosen Bildersprache, die von Takt- und Gefühllosigkeit zeugt -

a rival will be as good sauce for a married man
to a wife, as an orange to veal (CW IV.3)

oder:

if I had had her [Alithea], she'd have made me
believe the moon had been made of a Christmas pie (CW V.4) -

und in blamablen Lobreden auf die eigenen geistigen Vorzüge - bzw. schlechten Manieren (CW III.2). Je selbstsicherer dieser vermeintliche wit sich gebärdet, je lauter sein überhebliches Gelächter ist, umso mehr entpuppt er sich als hohles Geschwätz, das die innere Leere der betreffenden Figuren, statt sie zu kaschieren, erst eigentlich enthüllt. Wer den Don Diegos (GDM), Sir Popling Flutters (MM) oder Froths (DD) zuhört, entdeckt bereits nach ihren ersten Äußerungen, daß sie außer ihrer aufgeblasenen Gescheitheit, ihrer törichten Selbstgefälligkeit oder ihrer oberflächlichen "Gallantry" (DD I.3) nichts aufzuweisen haben. Entsprechend ist auch ihre Beziehung zu anderen Personen gekennzeichnet durch die völlige Absenz jeglicher Echtheit; für die false wits erschöpft sich freundschaftliches Verhalten beispielsweise entweder in phrasenhaften, verdächtig wortreichen und dann durch die Tat auch keineswegs bestätigten Bekenntnissen wie etwa dem Witwouds zu seinem Freund Petulant (WW I.6), oder in dem bei den Dapperwits (LW), Sparkishs (CW) und Witwouds (WW) so beliebten railing, das es ihnen unter dem Vorwand

Friendship without Freedom is ... dull (WW I.8) gestattet, hinter dem Rücken ihrer Freunde über diese herzuziehen bzw. einen gegen ihre eigene Person gerichteten "Affront" "into a Jest" umzudeuten (WW I.5).

We wits rail and make love often, but to show
our parts: as we have no affections, so we have
no malice (CW II.1),

beteuert Sparkish und merkt gar nicht, welches Zeugnis er sich und seinesgleichen damit ausstellt.

Neben der Ausdrucksform des wit finden in der RC noch eine Reihe anderer sprachlicher Mittel Verwendung die - immer im Dienste der Verstellung - eine echte Kommunikation zwischen den Komödienfiguren verhindern (nicht, wie es die eigentliche Funktion der Sprache wäre, zu fördern). Sie sind jedoch durchwegs konventioneller Natur; wir wollen daher nur kurz auf einige dieser Arten verhüllender Sprechweise eingehen.

Hierher gehört das double entendre, mit dem Verstellungskünstler im genußvollen Bewußtsein ihrer Macht über die Doppeldeutigkeit der Worte ihre jeweiligen Opfer über ihre wahren Absichten täuschen. Harcourt hält damit seinen Rivalen Sparkish ebenso zum Narren (CW II.1; III.2; IV.1) wie Horner und Lady Fidget es in der "china"-Szene mit Sir Jasper und Mrs. Squeamish tun (CW IV.3);

fops wie die Froths oder Lady Plyant überhören in ihrer affektierten Eingebildetheit die spöttische Ironie in den Worten Cynthias oder Careless' (DD II.1,2; III.6; IV.2), führen aber, wie im Falle der heimlichen Einnahme Lady Froths mit Brisk gegen ihren Gatten, auch ihresgleichen mit Hilfe doppelsinniger Reden an der Nase (DD IV.7; V.21); und die erheiternde Wirkung von Archers Kommentar zu der angeblichen Ohnmacht seines Herrn (BS IV.1) beruht auf der Diskrepanz zwischen der ahnungslosen Besorgtheit Lady Bountifuls, die diese Beschreibung von Aimwells Zustand wörtlich nimmt, und dem richtigen Verständnis Mrs. Sullens für den wahren Sachverhalt. Ein solches doppelsinniges Eingehen auf die Denk- und Sprechweise des gefoppten Gegenübers nimmt zuweilen die besondere Form des Sprechens in einem bestimmten Jargon an; so, wenn Scandal den auf seine eingebildeten astrologischen Kenntnisse so stolzen Foresight mit dessen eigenem geheimnisvollen Kauderwelsch blendet (LL III.11; man erinnert sich hier an Subtles Alchemisten-Jargon in Jonsons Komödie, oder auch an den von Samuel Butler in seinem Hudibras satirisierten, als Deckmantel für Unwissenheit und Selbstsucht entlarvten Jargon eines Rechtsgelehrten oder eines Astrologen und Wissenschaftlers wie Sidrophel).

Um etwaigen Zweifeln weniger leichtgläubiger Opfer an seiner Aufrichtigkeit vorzubeugen, bedient der Verstellungskünstler sich gern übertriebener Beteuerungen.

For Men who conscious of most Falshood are,
To the least Truths, are given most, to Swear;
Whose Words, or Oaths unask'd, unquestion'd too,
(By which, they more Sincerity wou'd show,)
Are rather Vouchers of their Falsity,
And for their Truth against it, testifie;
Who being conscious of their little Troth,
Must to their Word give Credit, by their Oath;
So, whilst they'd clear Suspicion, give more Doubt,
Of Truth, which needs an Oath, to make it out;
Whilst True Men, who stand most upon their Troth,
Disparage least their True Faith by their Oath ...

Diese Feststellung Wycherleys²³ trifft genau auf Dorimants Schwüre zu, die bei Belinda schließlich Glauben finden (MM III.2; IV.2), während sie von Harriet sofort als falsch entlarvt werden (V.2); ein Maskwell dagegen, dessen Opfer nicht mit einem so unbestechlichen Scharfblick begabt sind, versteht es als "mollifying Devil" immer wieder geschickt, das Mißtrauen der leidenschaftlichen Lady Touchwood durch pathetische Beteuerungen wie "I am your Slave, the Slave of all your Pleasures" (DD I.6)

zu überwinden. - Überhaupt stellt die Übertriebenheit des Ausdrucks ein häufig - wenn auch nicht immer erfolgreich - angewandtes Mittel zur Vertuschung wahrer Motive und Absichten dar, besonders da, wo es um den Anschein von Tugendhaftigkeit geht. Lady Fidget bietet ein gutes Beispiel hierfür: ihr Wortschatz ist bezeichnenderweise durchsetzt einerseits mit dem ständig wiederholten Begriff "honour" (CW II.1) und zimperlich-abwehrenden Ausrufen wie "foh" und "fy" (I.1; II.1), andererseits mit Wendungen wie "filthy French beast" (I.1), "nasty fellow" oder "Brute! stinking, mortified, rotten French wether" (II.1), die genug von ihrem wahren Wesen verraten, um sie als Heuchlerin mit durch und durch korrupten Wertvorstellungen zu entlarven. Ähnliches gilt für Lady Wishforts in sprunghaft-pompösem Nominalstil vorgebrachte Beteuerungen ihres Sinnes für "Decorums" (WW IV.12), die durch ihre nervös-erwartungsvollen Exklamationen und Anordnungen Lügen gestraft werden (WW III.1-6,8); oder auch für die zur lächerlichen Phrase erstarrte und bis zum Überdruß wiederholte Anrede "my dear", mit der die Cockwoods ihre gegenseitige Abneigung und ihr schlechtes Gewissen zu überspielen suchen (SW I.2; V.1) - wie es nach ihnen übrigens auch die Fainalls tun: welche Gefühle sie wirklich füreinander hegen, bringen sie gegenüber Dritten in der vorhergehenden bzw. folgenden Szene unumwunden zum Ausdruck (WW II.1-3). - Eine solchermaßen überspitzte Herzlichkeitsbezeugung im privaten Bereich dehnt sich gelegentlich zur Gesellschaftslüge aus; so, wenn Olivia dem soeben boshaft kritisierten Lord Plausible einen überschwenglichen Empfang bereitet (PD II.1). -

Als Abart der übertriebenen Beteuerung mag auch die wortreiche Empörung gelten, mit der manche Heuchler zum Schutz der eigenen Verstellung andere Personen der Unaufrichtigkeit beschuldigen; Lady Plyant etwa verfährt nach dieser haltet-den-Dieb-Methode, als sie, bei ihrer Intrige mit Careless ertappt, Sir Paul mit frecher Überrumpelungstaktik als den Urheber dieser Intrige hinstellt und ihn mit indignierten Ausrufen und rhetorischen Fragen aus der Offensive in die Defensive drängt (DD IV.10). - Umgekehrt kann künstliche Zurückhaltung im Ausdruck ebenfalls als Maske dienen; Lady Touchwoods scheinbares Widerstreben, ihrem Gatten etwas über Mellefont's - angebliche - Absichten auf sie mitzuteilen, bringt auf Lord Touchwood genau die heimlich beabsichtigte Wirkung hervor (DD III.1). - Schlau gesponnene Lüge

ist aber noch nicht das letzte Mittel, um dem Gesprächspartner statt der Wahrheit etwas Falsches zu suggerieren; ein Maskwell bedient sich dazu sogar der Wahrheit selbst: er informiert sein Opfer Mellefont jeweils genau über seine geplanten Intrigen, unterlegt ihnen dabei aber eine Interpretation, die ihnen den glaubwürdigen Anschein des Nutzens für Mellefont verleiht (DD II.7; V.4,9) nach dem Rezept

No Mask like open Truth to cover Lies,
As to go Naked is the best Disguise (DD V.4).

Die Wahrheit wird hier also zu einer Form der Lüge - ein Beweis übrigens für die Verfeinerung der Mittel, mit denen das Motiv der Verstellung in der RC gehandhabt wird. Man arbeitet nicht mehr bloß (wie früher oft) mit stofflicher Verkleidung und direktem Betrug; jetzt erscheint die Maskerade in sublimierter Form.

2.2.3 Verstellung als Wesensunterdrückung

Auch mit solchen sprachlichen Maskeraden also beweisen die Verstellungskünstler der RC die ihnen eigene Intelligenz und Gewandtheit. Kehren wir damit nun zurück zum Ausgangspunkt unseres Exkurses, nämlich zur Wesensentfaltung durch Verstellung. Es war zuletzt die Rede gewesen von den Gewinnchancen der geschickt schauspielernden Charaktere. Dabei erhebt sich nun aber zugleich das Problem, daß dieser Gewinn, genauer betrachtet, auch einen Verlust bedeutet - einen Verlust nämlich an jener Individualität, die, wie wir festgestellt haben²⁴, in der RC hinter der Gesellschaftsmaske verborgen werden muß. Mit dieser Überlegung befinden wir uns also bereits mitten in der Betrachtung des Aspekts der Verstellung als Wesensunterdrückung.

Zunächst ist grundsätzlich zu bedenken, daß Verstellung nicht nur die Möglichkeit der Selbstentfaltung in sich schließt, sondern auch die Gefahr, diese Selbstentfaltung gerade deswegen zu hemmen, weil sie das Lebendige, Eigene, Natürliche - wie immer das zu definieren sein mag - hinter die starre Maske der Künstlichkeit zwingt. In der Welt der RC ist diese Gefahr besonders groß; denn ihre im Schein befangene Gesellschaft nimmt die ausgeprägte Fähigkeit ihrer Verstellungskünstler, sich überzeugend für etwas auszugeben, was sie nicht wirklich sind, nicht nur in einzelnen Situationen, sondern nahezu permanent in Anspruch. Wo

aber der Träger einer Doppelrolle sich ständig veranlaßt sieht, sein wahres Selbst zu verleugnen, kann er - wenn überhaupt - einen nur höchst unvollkommenen Ausdruck der eigenen Persönlichkeit erreichen. Noch weniger kann angesichts einer solchen fortgesetzten Repression des Ich von Charakterenthüllung oder gar von Charakterentwicklung die Rede sein. Zwar haben wir bei den sich bewußt verstellenden Charakteren der RC das Bestreben beobachtet, durch den Schein zum Sein vorzudringen; aber für die jeweilige Handlungsdauer der betreffenden Komödie bleibt es eben weitgehend beim ersten Stadium des Bestrebens, d.h. also bei der Beibehaltung der Maske²⁵. Und weil diese Maske von einer allen Charakteren gemeinsamen Umwelt gleichermaßen geprägt und ihren Erfordernissen angepaßt ist, kann es nicht verwundern, daß wir in der RC statt Individuen zum großen Teil Typen vorfinden. Auf der Suche nach Individualität wird der Einzelne hier zum Typus, und zwar zu einem Typus, der - im Unterschied zur comedy of humours etwa - eben gerade nicht das typisch Unnormale und damit Eigenständige, Originelle repräsentiert, sondern vielmehr das für die Gesellschaft der RC typisch Normale, d.h. Unselbständige, Unpersönliche.

Diese Typen der RC lassen sich je nach der Intensität ihrer inneren Beteiligung an der allgemein nivellierenden Maskerade vorläufig in zwei große Gruppen einteilen: zum einen in die jener selbstbewußten Charaktere, die ihre Individualität wissentlich und willentlich der Herrschaft ihrer geist- und erfindungsreichen Verstellungskunst unterordnen (dazu gehören im wesentlichen die rake heroes und die heroines sowie ihnen vergleichbare Charaktere, die wir anhand der unterschiedlichen Haltung zu ihrer eigenen Schauspielerlei bereits voneinander abgegrenzt haben²⁶); zum anderen in die jener Figuren, deren Individualität einer allumfassenden, jegliche Spur von Besinnung auf das Eigene auslöschenden Affektiertheit zum Opfer gefallen ist.

Diese letztgenannte Gruppe typenhafter Gestalten der RC wird von den fops konstituiert. Als Typen kennzeichnen sich diese Figuren allein schon durch die Tatsache, daß sie alle überzeugte Anhänger irgendwelcher Marotten sind. Solche Marotten entwickeln sich aber nicht etwa aus einem allein für ihre Person spezifischen humour im Jonsonischen Sinne heraus, sondern vielmehr aus der übereifrigen Nachahmung allgemein verbreiteter Gepflogenheiten, die nach den Regeln des Gesellschaftslebens zwar

tatsächlich auch zum guten Ton gehören, ihn aber längst nicht in einem so erschöpfenden Maße ausmachen, wie die fops das glauben. Sie nämlich orientieren sich ausschließlich und kritiklos daran, daß man beispielsweise möglichst attraktiv auszusehen, sich der neuesten Mode entsprechend untadelig zu kleiden, auf Reisen gewesen zu sein und geistreiche Konversation zu machen hat. Betrachteten wir diese fops also zunächst einmal nur als die nicht ernstzunehmenden, ungeschickten Repräsentanten einer relativ harmlos-oberflächlichen Affektiertheit, deren Lächerlichkeit uns ebenso wie die elegante und intelligente Komödiengesellschaft amüsiert.

Ein Beispiel für eine solchermaßen auf rein Äußerliches bezogene Verstellung bietet etwa Lady Wishfort mit all ihren Anstrengungen, sich und ihre Dienerschaft vor dem sehnlichst erwarteten Sir Rowland in ein möglichst günstiges Licht zu rücken; aber ihre kläglich mißglückten, von ihrer Umgebung mit spitzen Bemerkungen quittierten Versuche, ihrem faltigen Gesicht mittels dicker Schminke ein jugendliches Aussehen zu verleihen, bleiben schließlich erfolglos, weil Lady Wishfort in ihrem Eifer, etwas zu vertuschen, nicht merkt, daß sie selbst getäuscht wird (WW III.1,5; IV.1). Auf die überspannte Affektiertheit eines Monsieur de Paris (GDM) trifft Wycherleys Bemerkung²⁷

Travelling, which improves wise Men, makes
Fools more ridiculous

zu; außerdem hält Monsieur in seiner Modenarrheit an der Überzeugung fest, daß man, um ein Mann von Welt bzw. von feiner französischer Gesittung zu sein, nur in die Kleider eines solchen zu schlüpfen braucht. Als vollkommene Verkörperung modischer Affektiertheit erscheint natürlich Sir Popling Flutter. Er, der sich so oft wie möglich selbst im Spiegel bewundern und von anderen bewundert werden will, erntet für seine Eitelkeit zwar scheinbar allgemeine Anerkennung, in Wirklichkeit aber nur den Spott einer Gesellschaft, die sich einen vergnüglichen Zeitvertreib daraus macht, einem lächerlichen fop zu schmeicheln. Und eine lächerliche Gestalt ist er in der Tat, existiert er doch nur als äußerer Schein - seine Bemerkung "In a glass a man may entertain himself", von Dorimant mit "The shadow of himself indeed" (MM IV.2) quittiert, ist bezeichnend - und als Schatten eines individuellen Ich, ersetzt durch seine in ihrer Übertriebenheit geschmacklose Aufmachung. (Damit steht er in deutlichem Gegensatz

zu Dorimant und Harriet, die sich im sicheren Bewußtsein ihrer äußeren Erscheinung und ihres inneren Wertes mehrmals ausdrücklich gegen ein solches 'Kleider machen Leute' wehren (MM I.1; III.1), und zwar sowohl was ihre eigene Persönlichkeit als auch die anderer angeht.) Alles an Sir Fopling Flutter ist Maske, die aus den imitierten Bestandteilen seiner Umwelt so zusammengesetzt ist, wie Dryden es in seinem Epilog zum MM beschreibt:

His various modes from various fathers follow;
One taught the toss, and one the new French wallow.
His sword-knot this, his cravat this design'd,
And this the yard-long snake he twirls behind.
From one the sacred periwig he gain'd,
Which wind ne'er blew, nor touch of hat profaned.
Another's diving bow he did adore,
Which with a shog casts all the hair before;
Till he, with full decorum, brings it back,
And rises with a water-spaniel shake.
As for his songs (the ladies' dear delight)
Those sure he took from most of you who write.

Auch Sir Foplings geplante Affaire mit Loveit ist ein Zeichen von Affektiertheit, denn sie entspringt nicht einem zähen, originellen Willen (Sir Fopling ist auf Dorimants Rat angewiesen!), sondern dem Bedürfnis, mit der allgemeinen Intrigenmode zu konformieren; es wundert uns daher nicht, daß seine Pläne fehlschlagen. Von einem so leeren Charakter wie dem des Sir Fopling können wir nicht die intelligente Beharrlichkeit eines Dorimant erwarten, die nötig ist, um selbst Intrigen zu spinnen und die anderer zu durchschauen. Er gehört zu jenen im wesentlichen inhaltslosen Figuren, von denen Wycherley in einem Gedicht "Upon the Discretion of Folly, by which Men are Fortunate and Innocent, which is better than to be Wise" sagt²⁸:

Of Pow'r, or Love, they cannot jealous be,
Whose Minds and Hearts from Fear or Love are free.
No fond Ambition, Envy, Hatred, Love,
His quiet Mind to Perturbation move.

Eine weitere Stufe der Affektiertheit hat Sparkish erklimmen. Sein Bestreben, nicht vorhandenen wit bei jeder Gelegenheit herauszukehren, ist fast unüberbietbar blamabel, und so erregt es in keiner Weise unser Mitleid, wenn sein blindes Vertrauen oder vielmehr seine Dummheit von den Verstellungsmanövern des true wit Harcourt getäuscht wird²⁹. Übrigens dienen alle diese Sparkishs (CW) und Witwouds (WW), zusammen mit den ihnen ähnlichen Figuren³⁰, den true wits ahnungslos als willkommene Folie, vor der letztere den eigenen - nicht nur eingebildeten - scharfen Verstand ins hellere Licht rücken können. Die Gelangweilt-

heit der true wits im Umgang mit den in der RC immer wieder anzutreffenden false wits unter den fops erscheint als ein vorgeschütztes Mittel, um selbstgefällige Überlegenheit zu tarnen:

... best Wits, who Contradiction hate,
And love to hear their own Selves only prate,
To laugh at others, not to be laugh'd at,
Your easy Fool, whom they may laugh at, love,
Whilst some their Sense, laughing at them, wou'd prove.

...
Amongst the Wise, [the fop] does least Opposers find
To his weak Passion, or his headstrong Mind;
Lest they, by contradicting him, shou'd be
Esteem'd to have as little Sense as he³¹.

Bezeichnenderweise mokieren sich ja gerade solche Verstellungskünstler wie Horner und Dorimant über die Affektiertheit anderer (CW I.1; MM I.1).

Unbekümmert um Fragen des Maßes und des Geschmackes, ungeachtet vor allem dessen, ob eine solche Vorbildsetzung sich mit den eigenen Möglichkeiten und Fähigkeiten überhaupt vereinbaren läßt, und - auch hierin im Gegensatz zu den rakes und heroines - ohne jede zwingende Notwendigkeit also macht der fop der RC sich durch die Verabsolutierung und übertreibende Imitation rein äußerlicher gesellschaftlicher Normen zu jenem un-individuellen Typus, der sich ganz wesentlich vom humour-Typus Jonsons, wie Congreve ihn definiert³², unterscheidet:

Our Humour has relation to us, and to what proceeds from us, as the Accidents have to a Substance; it is a Colour, Taste, and Smell, Diffused through all; thô our Actions are never so many, and different in Form, they are all Splinters of the same Wood, and have Naturally one Complexion; which thô it may be disguised by Art, yet cannot be wholly changed.

In der Gegenüberstellung von Affectation und Humour macht Congreve den Unterschied noch deutlicher³³:

Affectation is generally mistaken for Humour.
These are indeed so much alike, that at a Distance, they may be mistaken one for the other. For what is Humour in one, may be Affectation in another; and nothing is more common, than for some to affect particular ways of saying, and doing things, peculiar to others, whom they admire and would imitate.
Humour is the Life, Affectation the Picture.

Und schließlich spricht er das Kernproblem der Verstellung als Wesensunterdrückung an, wenn er sagt³⁴:

Dissimulation may, by Degrees, become more easy to our practice; but it can never absolutely Transubstantiate us into what we

would seem: It will always be in some proportion
a Violence upon Nature ... Nature abhors to be
forced.

Dessen uneingedenk handelt der fop der RC nach Drydens Beschreibung im Epilog zu MM:

True fops help nature's work, and go to school
To file and finish God Almighty's fool;

denn es kommt ihm gar nicht zum Bewußtsein, daß er durch seine masken- und marionettenhafte Affektiertheit seine wahre Natur gewaltsam unterdrückt. Freilich sehen wir, ebenso wie die dramatis personae, wenig und oft gar nichts mehr von dieser wahren Natur; ein Beispiel für die momentane Enthüllung des eigentlichen Wesenskernes eines fop bietet etwa Sparkishs Verhalten, als er sich von Alithea getäuscht glaubt und infolgedessen seine berechnende Kleinmütigkeit hinter der modischen Maske großzügigen Leichtsinns sichtbar werden läßt (CW V.3).

Die Diskrepanz zwischen den Bemühungen des fop, Inhalt durch Form zu ersetzen (nicht nur zu verdecken, wie der rake das tut), und seinem jämmerlichen Mißerfolg macht deutlich, daß Verstellung hier mit Verfälschung der eigenen Natur gleichzusetzen ist. Heartfree

could not see with patience one that heaven had
taken such wondrous pains about, be so very
industrious to make herself the Jackpudding of
the creation (PW II.1).

Von lustvoller, souveräner Schauspielerei im Sinne des Ausschöpfens keimhaft angelegter Möglichkeiten ist der fop der RC weit entfernt, da er solche Möglichkeiten offenbar nicht in sich trägt. Die Folge ist, daß er in keiner Rolle überzeugend wirkt; seine Schauspielerei muß eben deswegen erfolglos bleiben, weil sie nicht Selbstverwirklichung, sondern allenfalls sinn- und planloses Umherirren in ihm völlig wesensfremden Bereichen ist. Wenn sie von anderen zum Narren gehalten werden, haben die fops das der Tatsache zuzuschreiben, daß sie sich selber zum Narren machen. Sie manövrieren sich durch ihre Affektiertheit in absurde Situationen, in denen sie als jeglicher Würde beraubt erscheinen und damit zur Zielscheibe nicht nur des Gelächters, sondern auch der spöttischen Verachtung ihrer Umwelt werden.

She has vanity and affectation enough to make her
a ridiculous original,

sagt Belinda über Lady Fanciful (PW I.1); im Falle des PD äußert sich diese Verachtung sogar als die beinahe haßerfüllte Satire Manlys auf einen Lord Plausible oder Major Oldfox. Doch in ihrer ganz offen zur Schau getragenen Selbstgefälligkeit sind sich alle diese fops des Kontrastes zwischen dem, was sie in ihrer Affektiertheit selbst von sich denken, und dem, was die Welt von ihnen hält, nicht bewußt;

He thinks himself the pattern of modern gallantry.
He is indeed the pattern of modern foppery (MM I.1),

sagen Bellair und Dorimant über Sir Fopling Flutter. Dorilants Bemerkung über Sparkish

his opinion of himself is so good (CW I.1)

trifft für alle fops der früheren und der späteren RCs gleichermaßen zu. Heartfrees Vorhaltung

you are become the pity of our sex, and the
jest of your own (PW II.1)

wird von Lady Fanciful selbstbewußt zurückgewiesen:

I ... have charity enough for my own understanding to believe myself in the right, and
all you in the wrong (PW II.1).

Der fop verbindet also mit seinem Mangel an Selbstkenntnis eine übergroße Portion an Eitelkeit auf nicht vorhandene Geistesgaben. Gleichzeitig aber ist seine Arroganz ein Zeichen jener inneren Unsicherheit, die dauernd nach Bestätigung der eingebildeten Vorzüge durch die verlangt, in deren Nachahmung sich seine unselbständige Existenz erschöpft. Deshalb drängt er sich seiner Umwelt so unabweisbar auf - Sparkish muß zweimal hinausgeworfen werden, bevor er endgültig verschwindet (CW I.1) - und stellt seine Person in ihren Mittelpunkt. Wenn Dorimant über fops im allgemeinen sagt, sie stellten den Damen mit affektierter Galanterie nur deshalb so beflissen nach, weil sie nicht wüßten

how to entertain themselves at home

und die Gesellschaft der Damen

as a refuge against the solitude they would
otherwise be condemned to (MM V.1)

suchen, so ist Affektiertheit damit letztlich als Hang zur Flucht vor der eigenen Inhaltslosigkeit einerseits, als Neigung zur Selbsttäuschung andererseits klassifiziert: sie spiegelt in der Unangemessenheit der Erscheinungsform die innere Situation des fop.

If Happiness in Self-content is plac'd,
The Wise are Wretched, and Fools only Bless'd (DD III.12),

überlegt Cynthia. Seine Überspanntheit bestärkt den fop in dem Glauben, tatsächlich das zu sein, was er vorstellen will; im Verlauf der Komödienhandlung aber erweist er sich immer deutlicher als das, was er wirklich ist: eine Figur nämlich, deren halb bewußte Verstellung im Zuge eines vollständigen Anpassungsprozesses an Fremdes und einer tiefdringenden Assimilation von Künstlichem die fast restlose Aufhebung des ursprünglichen Ich bewirkt - im Gegensatz zu der bewußten Verstellung des rake, die zu ihrer Selbstaufhebung neigt, weil sie ihrem Träger zur zweiten Natur geworden ist, neben der seine 'eigentliche' Natur nichtsdestoweniger unbehindert fortbesteht. Sir Wilfulls Vorwurf an seinen Bruder Witwoud

The Fashion's a Fool; and you're a Fop, dear
Brother (WW III.15)

trifft den Kern des Problems, und Witwoud hat nichts darauf zu erwidern; denn wo der ungekünstelte Landjunker in einfach-rauher Art seine Individualität bewahrt hat, hat der fop, ursprünglich aus dem gleichen Holz geschnitzt, sie aufgegeben, um mit der städtischen Affektiertheit Schritt halten zu können.

Eine besondere Gruppe von Charakteren haben wir bei der Betrachtung der Wesensunterdrückung durch Verstellung bisher unbeachtet gelassen. Sie setzt sich zusammen aus verschiedenen Personen der RC, deren Ehrlichkeit passiv und unabsichtlich dem Einfluß einer Stadtgesellschaft unterliegt, in der, wie Manly sagt,

Plain-dealing ... quite out of fashion
ist (PD Prol.). In der RC erfordert es nämlich schon die musterhaft-männliche Selbstbehauptung eines Manly, des Vertreters der den Landbewohnern vergleichbaren rauhen, ehrlichen Seeleute, sich in menschenfeindlichem Überlegenheitsgefühl von der Heuchelei der übrigen Gesellschaft nicht anstecken zu lassen. Denn der Einfluß ist offenbar fast unwiderstehlich - übrigens nicht nur in der Komödienwelt, wie Etherege das in einem Brief aus Regensburg zugibt³⁵:

I'll customs affront my very senses, and I have been
so used to affectation that without the help of the
air of the court what is natural cannot touch me.
You see what we get by being polished, as we call it.

Eine solch zweifelhafte Lehre in der Kunst der Täuschung erfährt beispielsweise Margery Pinchwife, Repräsentantin jener Figuren, die im Grunde ihres Wesens offen und ehrlich sind, aber durch äußere Umstände zur Verstellung gegenüber ihren Mitmenschen ver-

anlaßt werden und sich den Spielregeln dabei auch recht bald anpassen. Die naive Margery, von ihrem eigenen Mann neugierig gemacht und ganz von natürlichen Instinkten getrieben - sie ist in der Tat so ungekünstelt, daß sie Horner zum Schluß beinahe verrät, bevor sie einsieht, daß eine Lüge vorteilhafter wäre - bringt es zwar aus eigenem Antrieb nur fertig, einen Beleidigungsbrief heimlich mit einem Liebesbrief zu vertauschen und ist für weitere Verstellungsmanöver auf die Instruktionen der schlaunen Dienerin Lucy angewiesen; aber immerhin wird sie um einige Lebenserfahrung reicher und gewitzter auf's Land zurückkehren - und das alles, obwohl Pinchwife, der den Effekt der Stadtatmosphäre am Beispiel seiner Schwester Alithea absehen zu können glaubt, die Ansicht vertritt:

Good wives and private soldiers should be
ignorant - I'll keep her from your [i.e.
des town gallant Horner] instructions (CW I.1).

Und dann ist da noch eine Gruppe von Charakteren, die mehr oder weniger unfreiwillig in Maskeraden verwickelt werden: jene nämlich, die ihr wahres Wesen auf Veranlassung oder unter dem direkten Einfluß anderer verbergen. Wir finden sie schon auf der Ebene der Dienerschaft; Mirabells Diener Waitwell verkleidet sich auf Befehl als Sir Rowland, während Foible, ebenfalls in Mirabells Diensten, eine zweideutige Rolle bei ihrer Herrin Lady Wishfort spielt (WW). Interessanter aber sind Figuren wie Belinda oder Mrs. Loveit; keine dieser beiden Frauen ist zum Theaterspielen wirklich geeignet. Belinda gesteht sich selbst ein

nothing but love could make me capable of so
much falsehood (MM II.2),

und obwohl sie ihn halb durchschaut, läßt sie sich auf Dorimants Betreiben auf die Maskerade vor ihrer Freundin Loveit ein. Wenn Medley auf Lady Townleys Bemerkung

This confidence [i.e. mit Loveit] will go nigh
to spoil this young creature [Belinda] (MM III.2)

zynisch antwortet

'twill do her good, madam. Young men who are
brought up under practising lawyers prove the
abler counsel when they come to be called to
the Bar themselves,

so charakterisiert er damit treffend den Einfluß einer unauf-
richtigen Gesellschaft auf die Aufrichtigkeit des Einzelnen.
Jeremy Colliers Vorwurf³⁶

He that would be safe from their Satir must take
care to disguise himself in Vice, and hang out the
Colours of Debauchery

scheint angesicht dieses Tatbestandes nicht ganz unberechtigt.

3. REZEPTIONSÄSTHETISCHE PROBLEME

3.1 Das Motiv der Verstellung und die Moral der RC

Dieser letzte Gedanke und die Erwähnung Jeremy Colliers führt zur Frage nach der 'Moral' der RC - seit ihrer Entstehungszeit ein Problem, mit dem sich Kritiker vom 17. bis zum gegenwärtigen Jahrhundert immer wieder auseinandergesetzt haben¹. Der allgemeinen Diskussion um dieses Thema sind wohl kaum noch neue Argumente hinzuzufügen; jedoch wollen wir es im Rahmen dieser Arbeit unter einem speziellen Teilaspekt betrachten, nämlich eben dem der Verstellung und Heuchelei. Als die Mittel, unmoralisches Verhalten zu verbergen, sind sie ja notwendig in die Kontroverse um Moral oder Unmoral einzubeziehen. Untersuchen wir also, ob die RC unter der Oberfläche frivoler Leichtherzigkeit einen ernsthaften, verantwortlichen Kommentar zu jenem Verhalten zu bieten hat, das sie auf der Komödienbühne so freimütig präsentiert.

3.1.1 Der Rezipient in der zeitgenössischen Diskussion um die Komödienmoral

Hören wir zunächst die frühen Kritiker der RC selbst zu dem von jeher umstrittenen Verhältnis von Kunst und Moral. Ihnen stellt sich - etwas vereinfacht formuliert - die Frage, ob die Moral von der Kunst oder die Kunst von der Moral beeinflusst werde. (Eine gänzliche Negierung jeglicher gegenseitiger Abhängigkeit der beiden Bereiche stellt zur damaligen Zeit einen seltenen Ausnahmefall dar: Wolsey will in seinem Preface zu Rochesters Valentinian (1685) die Kategorie der Moral aus der Literaturkritik überhaupt ausgeklammert wissen².) Moralisten wie Jeremy Collier nun sehen in der Kunst der RC eine entscheidende Gefahr für die Moral der Zuschauer³. Übrigens erweist Collier sich damit als Vertreter des alten Mißtrauens gegenüber dem Theater, wie es bereits knapp hundert Jahre vor ihm etwa ein Philip Stubbes in seiner Anatomie of the Abuses (1583) hegt, wenn er Theaterbesuche empfiehlt⁴,

if you will learne to deceive ... to play the
Hypocrit, to cogge, lye, and falsifie.

Collier beanstandet an der RC vor allem, daß sie Lasterhaftigkeit bzw. deren geschickte Bemäntelung in einem attraktiven Licht erscheinen läßt⁵:

... when Vice is varnish'd over with Pleasure, and comes in the Shape of Convenience, the case grows somewhat dangerous; for then the Fancy may be gain'd, and the Guards corrupted, and Reason suborn'd against it self. And thus a Disguise often passes when the Person would otherwise be stopt.

Aber wo der Kritiker dem Dramatiker vorhält, er verderbe die Sitten seines Publikums, kann der Dramatiker, ohne den Vorwurf der Unmoral an sich abzuweisen, dem Kritiker entgegenhalten, daß er nichts anderes als eben diese Sitten porträtiere. Schließlich ist jede literarische Produktion, also auch jede Art von Komödie, von den Gepflogenheiten des Milieus, dem sie entstammt, geprägt; und ganz in diesem Sinne antwortet Dryden in seinem Epilog zu Fletchers The Pilgrim dem "Parson" Jeremy Collier⁶:

Perhaps the Parson stretch'd a point too far,
When with our Theatres he wag'd a War.
He tells you, That this very Moral Age
Receiv'd the first Infection from the Stage.
But sure, a banisht Court, with Lewdness fraught,
The Seeds of open Vice returning brought.

...
The Poets, who must live by Courts or starve,
Were proud, so good a Government to serve;
And mixing with Buffoons and Pimps profaine,
Tainted the Stage, for some small Snip of Gain.

...
Thus did the thriving Malady prevail,
The Court, it's Head, the Poets but the Tail.
The Sin was of our Native growth, 'tis true;
The Scandall of the Sin was wholly new.

Immerhin sind sich die Verfechter beider Positionen in einem Punkt weitgehend einig (wenigstens in der Theorie, die sich auf die generell anerkannte klassische Autorität eines Aristoteles und Horaz stützt): darin nämlich, daß Literatur im allgemeinen, und damit also auch Drama und high comedy im besonderen, nicht nur unterhalten soll (wie es das ausschließliche Ziel der low comedy ist), sondern auch belehren:

... the Business of Comedy os to delight as well as to instruct,

erklärt Congreve unter Berufung auf Horaz⁷. Allerdings gibt es bereits hier wieder Meinungsverschiedenheiten darüber, ob der Schwerpunkt nun auf das "delight" oder auf das "instruct" zu

verlegen sei. Während ein Kritiker wie Blackmore in seinem Preface zu Prince Arthur zwar zugibt, daß "one End of Poetry" darin bestehe, "to give Men Pleasure and Delight", dies aber als but a subordinate, subaltern End, which is it self a Means to the greater and ultimate one [i.e. Instruction] bezeichnet⁸, behauptet ein Dryden in seiner Eigenschaft als Dramatiker, der sich in der Praxis an den Erwartungen und Interessen seines Publikums zu orientieren hat, im Preface zu An Evening's Love schlichtweg⁹

the chief end of [comedy] is divertisement and delight; und wer sich nicht eindeutig festlegen will, begnügt sich wie Farquhar mit dem klugen Motto¹⁰:

To make the moral instructive, you must make the story diverting.

Auf unser spezielles Thema bezogen hätte die geforderte Belehrung jedenfalls durch die Präsentation einer Moral zu erfolgen, wonach Verstellung und Heuchelei 'schlecht', Natürlichkeit und Aufrichtigkeit 'gut' ist. Was jedoch die Methode dieser moralischen Unterweisung betrifft, so gehen die Meinungen der ersten kritischen Beurteiler der RC - und ihrer späteren Nachfolger - hier vollends und grundlegend auseinander, hauptsächlich nach zwei Richtungen hin.

Die Verfechter der ersten erstreben die Anwendung des Prinzips der poetic justice, d.h. der Belohnung der 'Guten' und der Bestrafung der 'Bösen', auch in der Komödie; sie soll damit wie die heroic tragedy als leuchtendes Vorbild zur Nachahmung anreizen. Richard Flecknoe etwa vertritt diesen Standpunkt hinsichtlich der Aufgabe der Bühne¹¹:

Its chieffest end is to render Folly ridiculous, Vice odious, and Vertue and Noblenesse so amiable and lovely, as every one shou'd be delighted and enamoured with it.

Ebenso Thomas Shadwell¹²:

I confess a Poet ought to do all that he can decently to please, that so he may instruct: To adorn his Images of Vertue so delightfully to affect people with a secret veneration of it in others, and an emulation to practice it in themselves: And to render their Figures of Vice and Folly so ugly and detestable, to make people hate and despise them, not only in others, but (if it be possible) in their dear selves.

In den sentimental Komödien Steeles schließlich findet das Bekenntnis zur poetic justice seinen endgültig ausgeprägten dra-

matischen Niederschlag; aber bereits Wycherleys PD mit seiner belohnten Aufrichtigkeit ist deutlich davon beeinflusst. Jedoch bildet diese Komödie, wie schon mehrfach erwähnt, eine Ausnahme.

Die überwiegende Mehrzahl der RCs weist wenig Spuren jenes Komödien-Gesetzes auf, das die Forderung

to reward virtue and punish vice

stellt - eine Forderung, auf die Dryden im Preface zu An Evening's Love antwortet¹³:

I know no such law to have been constantly
observed in comedy, either by the ancient
or modern poets.

Vielmehr entsprechen diese RCs den Forderungen der Verfechter der zweiten Richtung im Streit um die Methode der moralischen Unterweisung; sie erfüllen ihre Mission nämlich auf dem Umweg über die Darstellung des abschreckenden Beispiels. Die Wirkungsweise dieses Verfahrens erklärt John Vanbrugh folgendermaßen¹⁴:

The Business of Comedy is to shew people
what they shou'd do, by representing them
upon the Stage, doing what they shou'd not.

"Doing what they shou'd not" umschreibt dabei die Begriffe 'Laster' bzw. 'Torheit'; und nach der weitverbreiteten - im wesentlichen aus der Renaissance abgeleiteten - Komödientheorie der damaligen Literaten ist es

the Business of a Comick Poet to paint the
Vices and Follies of Human-kind,

wie Congreve es im Widmungsbrief zum DD formuliert¹⁵. In einer solchen Darstellung muß das Theaterpublikum sich in seiner Gesamtheit angesprochen fühlen; die Prologe und Epiloge der RCs richten sich mit zahlreichen diesbezüglichen Hinweisen an seine Adresse, wie hier etwa im Falle von Drydens Epilog zum MM:

Yet none Sir Fopling him, or him, can call;
He's knight o' th' shire, and represents ye all.
From each he meets he culls whate'er he can,
Legion's his name, a people in a man.
His bulky folly gathers as it goes,
And rolling o'er you, like a snowball grows.

Aber natürlich genügt es noch nicht, den Zuschauern im Spiegel des Bühnengeschehens ihre eigenen Schwächen bloß vorzuhalten.

The stage is a glass for the world to view it-
self in; people ought therefore to see themselves
as they are; if it makes their faces too fair, they
won't know they are dirty, and by consequence will
neglect to wash 'em¹⁶.

Vanbrugh rechtfertigt - wie die meisten Komödienautoren seit der

Renaissance - sein Vorgehen mit der moralischen Intention¹⁷:

What I have done is in general a Discouragement
to Vice and Folly. I am sure I intended it, and
I hope I have performed it.

"Discouragement of vice and folly" erfolgt nun auf der Bühne am besten mittels effektvoller Übertreibung der fraglichen Laster - in unserem Fall bestehen sie in Verstellung, Heuchelei und Affektiertheit - im Sinne einer reductio ad absurdum; nach dem alten Prinzip des ridendo corrigere mores wird die heilsame Wirkung auf den Betrachter allein schon durch die Lächerlichkeit des Dargestellten erzielt. Die Vorgänger der Autoren der RCs hatten diese Wirkung bereits erprobt¹⁸:

A jeast in scorn points out and hits the thing
More home than the Morosest Satyrs sting.
Shake-spear and Johnson did herein excell,
And might in this be imitated well;
Whom refin'd Etherege copy's not at all,
But is himself a sheer Original.

Man kann sich bei einem solchen Verfahren auf Aristoteles berufen, der der Komödie als spezifischen Wirkungsbereich das Lächerliche zuerkennt (Rhetorik 1,10-11), oder auch, wie John Dennis¹⁹ es tut, auf chronologisch näherliegende, ihrerseits auf Aristoteles fußende französische Autoritäten wie René Rapin oder Molière:

... in Molière's Opinion [La Critique de l'Ecole des Femmes], 'tis the Business of a Comick Poet to enter
into the Ridicule of Men, and to expose the blind
Sides of all Sorts of People agreeably.

Im Premier Placet zu Le Tartuffe (1664) hatte Molière seine ethischen Ziele in der knappen Form definiert:

Le devoir de la comédie est de corriger les hommes
en les divertissant;

und im Préface zu Le Tartuffe (1669) hatte er festgestellt:

On veut bien être méchant; mais on ne veut point
être ridicule.

Dem stimmen sogar die Verfechter der poetic justice zu:

And for the reformation of Fopps and Knaves
I think Comedy most useful, because to render
Vices and Fopperies very ridiculous is much a
greater punishment than Tragedy can inflict
upon 'em. There we do but subject 'em to
hatred, or at worst to death; here we make
them live to be despised and laugh'd at, which
certainly makes more impression upon men than
even death can do,

schreibt Shadwell²⁰; und Blackmore²¹ stellt fest:

Tragedy design'd to Scare Men, Comedy to Laugh
them out of their Vices. And 'tis very plain

that Satyr is intended for the same End, the Promotion of Virtue and exposing of Vice; which it pursues by sharp Reproaches, vehement and bitter Invectives, or by a Courtly but not less cutting Raillery.

Bezeichnenderweise zieht Blackmore hier einen Vergleich zwischen Komödie und Satire, wie er den Literaten in Theorie und Praxis seit der Renaissance und vornehmlich seit den satirischen Komödien Ben Jonsons geläufig ist. Wer Komödien mit moralisch zweifelhaftem Inhalt verfaßt und sich deswegen verteidigen zu müssen glaubt, tut das mit dem Hinweis auf ihre satirische Absicht in Bezeichnungen wie

a Satyr against Vice and Folly²²

oder

the Satyr of this Comedy²³.

Dennis sieht die Aufgabe der Komödie darin²⁴

to expose, and satyryze ... [the] foolish and ... vicious Originals [of the age].

Wo aber Laster und Torheit - bzw. Heuchelei und Affektiertheit als Teilaspekte davon - satirisiert werden sollen, bedarf es zunächst einmal ihrer ausführlichen Darstellung auf der Komödienbühne:

...as 'tis the Business of a Comick Poet to cure his Spectators of Vice and Folly, by the Apprehension of being laugh'd at; 'tis plain that his Business must be with the reigning Follies and Vices²⁵.

Die Moral kann erst aus der Unmoral entwickelt werden.

3.1.2 Satire in der RC

Soweit also die Theorie. Sehen wir uns nun nach praktischen Beispielen für diese Art der moralischen Unterweisung in der Welt der RC um. Sie zeigen, wie sich die Spitze von Lächerlichkeit und Verachtung gegen Maskeraden aller Art richtet: indem nämlich Verstellung zugleich Mittel und Objekt der Satire ist. Eines dieser Objekte ist jene Affektiertheit, die sich durch Verstellung anderer so leicht ausnützen läßt und eine Blamage, wenn auch keine ernsthafte Schädigung verdient. Denken wir zum Beispiel wieder an Sir Fopling Flutter, und hören wir, welche Moral Dennis aus der Darstellung der Affektiertheit dieses fop zieht²⁶:

'Tis by the Ridicule that there is in the Character of Sir Fopling ... that he is so very well qualify'd to please and to instruct. What true Englishman is there, but must be pleas'd to see this ridiculous Knight made the Jest and the Scorn of all the other Characters, for shewing, by his foolish aping foreign Customs and Manners, that he prefers another Country to his own? And of what important Instruction must it be to all our Youth who travel, to shew them, that if they so far forget the Love of their Country, as to declare by their espousing foreign Customs and Manners, that they prefer France or Italy to Great Britain, at their Return, they must justly expect to be the Jest and the Scorn of their own Countrymen.

Überdies fällt Sir Fopling Flutter in seiner affektierten Eitelkeit auf die vorgetäuschte Gunst Loveits herein und wird deshalb schließlich auf recht unschmeichelhafte Weise bloßgestellt:

Legion of fools, as many devils take thee! (MM V.2).

Oder denken wir an Harcourts Maskerade, mittels derer Sparkish um seine Braut Alithea betrogen wird (CW II.1; III.2; IV.1); dieser Trick ist vielleicht nicht ganz so harmlos, aber wenn wir in Betracht ziehen, daß Sparkish Alithea ohnehin nicht aus Liebe, sondern wegen ihres Vermögens geheiratet hätte, so dämpft das unser etwaiges Mitleid mit ihm doch ganz erheblich²⁷. Ähnlich ist es im Falle von Mirabells Triumph über Lady Wishfort: um die Einwilligung der Lady zu seiner Heirat mit Millamant und damit zugleich deren Vermögen zu erlangen, leitet Mirabell allerlei Täuschungsmanöver in die Wege, die letztlich alle auf Lady Wishforts lächerliche Illusionen bauen; und wenn auch die zweimalige Enttäuschung der Lady nicht so tief dringt, als daß sie nicht von dieser verziehen werden könnte, sobald Mirabell die hilflose Lady vor den skrupellosen Forderungen Fainalls bewahrt, so hat Lady Wishfort zunächst doch verdienstermaßen genug Ängste um ihren guten Ruf vor der Welt auszustehen, den sie selbst mit ihrem affektierten Gehabe aufs Spiel gesetzt hat. Auf alle diese Charaktere fällt die karikierende Satire; alle erhalten, was ihnen zukommt, weil sie so eifrig bemüht sind, sich selbst zu fops zu machen - eine Tatsache, die sie verächtlicher erscheinen läßt als etwa vergleichbare Jonsonische humours, die für ihre ihnen angeborene Torheit nicht eigentlich verantwortlich gemacht werden können. Daraus ergibt sich ein deutlicher Unterschied in der dramatischen Gestaltung der fops der RC, die gegenüber den Jon-

sonischen fops keine natürlich-groben Landlummel mehr sind, sondern elegant-affektierte Stadtgecken. Congreve bemerkt dazu im Widmungsbrief zu WW²⁸:

Those Characters which are meant to be ridiculous in most of our Comedies, are of Fools so gross, that in my humble Opinion, they shou'd rather disturb than divert the well-natur'd and reflecting Part of an Audience; they are rather Objects of Charity than Contempt; and instead of moving our Mirth, they ought very often to excite our Compassion.

This Reflection mov'd me to design some Characters, which shou'd appear ridiculous not so much thro' a natural Folly (which is incorrigible, and therefore not proper for the Stage) as thro' an affected Wit; a Wit, which at the same time that it is affected, is also false.

In Vanbrughs The Relapse findet sich, speziell auf den affektierten Lord Foppington bezogen, der gleiche Gedanke:

Amanda: Now it moves my pity more than my mirth,
to see a man whom nature has made no fool,
be so very industrious to pass for an ass.

Loveless: No, there you are wrong, Amanda; you
should never bestow your pity upon those
who take pains for your contempt. Pity
those whom nature abuses, but never those
who abuse nature (II.1)²⁹.

Um ein wesentliches schärfer jedoch ist der satirische Angriff auf jene bewußte Form der Verstellung, die als abstoßende Heuchelei nicht mehr nur amüsierte Toleranz erwarten darf, und deren Bloßstellung umso verdienter erscheint, je intelligent-korrumpierter einerseits, feige Entdeckung fürchtend andererseits die Charaktere ihrer Repräsentanten dargestellt werden. Das deutlichste Beispiel für solche Satire in beißendster Form ist natürlich wieder im PD zu finden; nicht umsonst steht der Komödie das Horaz-Zitat

... Ridiculum acre

Fortius et melius magnas plerumque secat res (sat. 1.10,14f.)

voran, und nicht umsonst basiert sie auf Molières Le Misanthrope, einem Stück, in dem der französische Dramatiker seiner Überzeugung Ausdruck verleiht, daß nicht Torheit, sondern Heuchelei der größte Feind der Menschheit ist. Wycherley entlarvt in seiner Version des Themas unbarmherzig jene Heuchler, die ihre gemeine Habsucht und Untreue hinter der Maske der Harmlosigkeit verbergen; und die Bloßstellung der vorgetäuschten puritanischen Zimperlichkeit einer Olivia erhält ihre volle Wirksamkeit dadurch, daß Olivia sich in Gegenwart so kritischer Beobachter wie Eliza ständig in peinlichen Situationen findet, die sich aus ihrer

wirklichen moralischen Schädigkeit ergeben. Die gleiche Blamage, wenn auch eher implizit als explizit, widerfährt Lady Fidget und ihren Genossinnen: Horner wird zum Entdecker ihrer widerwärtigen Scheinheiligkeit und zum Prüfstein für ihre proklamierte Tugendhaftigkeit, indem er sie, die in der Öffentlichkeit ihren wahren Charakter hinter einer Maske verbergen, erst durch seine eigene Verstellung und danach durch das Aufgeben seiner Maskerade entlarvt -

your virtue is your greatest affectation,
madam (CW I.1).

In wenigen, aber umso treffenderen Worten läßt er seine ganze spöttische Verachtung für Lady Fidget erkennen, wenn er auf ihre geflissentliche Frage

but, indeed, sir, as perfectly, perfectly
the same man as before your going into France,
sir? as perfectly, perfectly, sir?

nachäffend antwortet:

As perfectly, perfectly, madam (CW II.1).

Wenn also der Moralist beanstandet, daß der Anschein der Tugendhaftigkeit in diesen RCs mehr bedeute als die Tugendhaftigkeit selbst (das eben zitierte Beispiel soll hier stellvertretend stehen für alle jene vom Schein regierten Wertbereiche, die wir früher schon untersucht haben³⁰), so bleibt dabei unerwähnt, daß eben jene Charaktere dem satirischen Angriff ausgesetzt sind, die eine solche Höhererschätzung zu ihrer Lebensmoral machen und damit einen Denkmittel geradezu herausfordern. Solche Leute verdienen es - nach der Darstellung der RC - mit ihren eigenen Waffen geschlagen zu werden. Neben Horners gelegentlichen Bemerkungen darüber macht das etwa auch die Tatsache deutlich, daß er nie versucht, hinter dem Rücken seines Freundes Harcourt an die unbescholtene Alithea heranzukommen, deren Verhalten gegenüber ihrem Bräutigam Sparkish zwar von einem allzu starren Ehrbegriff³¹, sonst aber von keinerlei Absicht zu Täuschung oder Selbsttäuschung geprägt ist.

Von diesem Standpunkt aus scheint die rücksichtslose Maskerade eines satirischen Helden wie Horner geradezu gerechtfertigt, bewirkt sie doch die verdiente Entlarvung einer konventionellen Moral, die Heuchelei bequem findet. Die Kritik ist heilsam; wie aber erscheint der Kritiker, d.h. der Held, welcher eben dieser von ihm ausgenützten und verspotteten Heuchelei seiner Umwelt selbst alles andere als Aufrichtigkeit und vorbildli-

ches Betragen entgegenzusetzen hat? Zweifellos liegt unsere Sympathie bei diesen true wits der RC, denn ihren Verstellungsmanövern können wir Witz und Charme nicht absprechen. Maskwell (DD) beispielsweise - eine Art Richard III. auf der Bühne der RC - versteht es, mit seiner virtuosen Schauspielerei nicht nur seine Opfer unter den dramatis personae, sondern auch das Publikum zu faszinieren. Genau hier konnten Moralisten wie Collier wieder einhaken: Wenn solch lasterhafte Charaktere samt all ihren Masken attraktiv erscheinen, wenn sie am Ende gar noch belohnt werden durch die Heirat mit einer reichen, schönen, jungen Erbin, so ist der Unmoral auf der Bühne der Weg gebahnt. Diesem Argument wäre zunächst jedoch entgegenzuhalten, daß zumindest der Heldin in diesen Komödien - Harriet im MM etwa - ein Dorimant ohne seine Verstellungskünste wesentlich begehrenswerter erscheinen würde, wie sie des öfteren andeutet (MM III.3), und daß sie, die ihn durchschaut und daher jene falschen, von ihm selbst als belanglos entlarvten Liebesschwüre (MM II.2) abweist, die für Loveit und Belinda so wichtig waren (MM V.2), ihm Bedingungen stellt, die letztlich den Triumph vernünftiger Ehrlichkeit über noch so geschickte Heuchelei bedeuten: Dorimant wird fern von den Versuchungen der Stadt in Harriets einsamem Landhaus innere Einkehr halten müssen, bevor sie ihn als Bräutigam anerkennen wird, und er versichert schon jetzt

my soul has quite given up her liberty (MM V.2),
was für Dorimant soviel wie Abkehr von seiner bisherigen Lebensweise mit all den ihm so vertrauten Schlichen bedeutet. Damit ist Ordnung und Moral wieder hergestellt - jedenfalls scheint es zunächst so.

Jedoch kommen uns bald Zweifel bezüglich der Stabilität einer solchen 'Moral'. Können wir sie wirklich ernst nehmen - so, wie sie sich auf den ersten Blick anbietet? Ist sie nicht vielmehr ein reichlich künstlicher Anhang zu viereinhalb Akten 'Unmoral'? Wäre die durch das eilige Aufgeben von Maskerade und Verstellung seitens des Helden erzielte Lösung nicht ein recht oberflächlicher Versuch, Schein und Sein in letztlicher Übereinstimmung zu präsentieren? Wir täten den Autoren der RCs, die wir bisher in der Mehrzahl als getreue Porträtisten von Heuchelei aller Art in ihrer Komödienwelt kennengelernt haben, wohl unrecht, wenn wir ihnen einen solch bequemen Versuch unterschieben wollten; denn das würde einer auf unseren besonderen Fall bezogenen Zu-

stimmung zum allgemeinen Argument etwa Charles Lamb³² nahekommen, der die Maßstäbe der RC als die einer unabhängigen Phantasiewelt verteidigt, die wir getrost hinnehmen können, da sie mit denen der alltäglichen Welt nichts gemein haben - was wiederum bedeuten würde, daß eine RC keinen Anspruch darauf hat, als Kommentar zu der von ihr dargestellten Lebenshaltung ernstgenommen zu werden. Um eine solche Auffassung zu widerlegen, wollen wir uns fragen, ob sich die wirkliche 'Moral' der RCs nicht eher auf der Ebene des Abstrakten, Implizierten statt im Konkreten, Vordergründigen findet.

Untersuchen wir die angebliche Reform der rake heroes etwas genauer.

The rake-hero is reformed in the fifth act
when he puts aside his affectations,

stellt N.N.Holland fest³³. Jede der elf von ihm untersuchten Restaurationskomödien³⁴

deals with the reform of the hero ... His
initiation into true love at the end ...
marks his reclamation to virtue,

und das hieße für uns, zu einem von jeglicher Heuchelei freien Lebenswandel. Diese Interpretation scheint einen gewissen Rückhalt zu finden etwa in folgender Rechtfertigung Drydens³⁵:

I must ... declare ... that we make not
vicious persons happy, but only as Heaven
makes sinners so; that is, by reclaiming
them first from vice. For so 'tis to be
supposed they are, when they resolve to marry.

(Einer solchen Rechtfertigung entsprechen übrigens Bemerkungen wie die des Justice Ballance im RO (III.1):

... what was very surprising both to my self
and Friends, I chang'd o' th' sudden, from
the most fickle Lover, to the most constant
Husband in the World.)

Holland kommt also zu dem Schluß³⁶:

The statement that Restoration comedy is
'immoral' is either oversimplified or false.

Dieser Folgerung können wir wohl zustimmen - allerdings nicht aus dem von Holland angeführten Grund, der uns seinerseits als "oversimplified" erscheinen muß. Denn können wir eine solche Abkehr des rake hero von jeglicher Verstellung wirklich - und so plötzlich - von einem Helden wie zum Beispiel Dorimant erwarten, dessen Maskeraden von seinen Charaktereigenschaften untrennbar sind, wie wir mindestens durch vier Akte hindurch zu

studieren Gelegenheit hatten? Wenn wir Dorimant über seine mögliche Heirat mit Harriet sagen hörten

I may fall into the snare too. But
The wise will find a difference in our fate;
You [Young Bellair] wed a woman, I a good estate (MM IV.2);

wenn wir seinen beredten Liebesbeteuerungen für Harriet seinen heimlichen Gedanken an das Rendezvous mit Belinda entgegensetzen (MM IV.1); und wenn wir angesichts seines - von Harriet überhörten - Wunsches, Belinda wiederzusehen (MM V.2), in der letzten Szene der Komödie Dorimants 'Rückfälle' mit ziemlicher Bestimmtheit voraussehen - können wir dann an die Ernsthaftigkeit von Dorimants proklamierter Absicht zur Besserung glauben? Was Holland "reclamation to virtue" nennt, muß uns in Anbetracht all dessen doch höchst zweifelhaft erscheinen. Damit aber löst sich auch das vielumstrittene Problem der vermeintlichen Belohnung der rake heroes von selbst: Wir brauchen gar nicht erst den unerlaubten Schritt über die Komödiengrenze hinaus zu tun, um uns die Zweifelhaftheit des künftigen Eheglücks Dorimants und Harriets vor Augen führen zu können - den Kampf zwischen seiner Neigung zu und ihrer Abneigung gegen Heuchelei haben wir ja schon fünf Akte lang beobachtet. Im Falle Horners (CW) kann von Reform noch weniger die Rede sein. Die Erfüllung dessen, was er als seinen Lebensinhalt ansieht, bleibt von einer Lüge abhängig, sodaß Horner, in seinem eigenen Netz von Verstellung gefangen, auch weiterhin nur in einer Welt erfolgreich existieren kann, in der Schein und Sein niemals übereinstimmen - eine letztlich doch recht unerfreuliche Welt. Und wie die Helden, so bleiben auch all die anderen in Maskerade und Verstellung verwickelten Charaktere, all die Sir Popling Flutters, Sparkishs, Lady Fidgets und Lady Wishforts im Grunde genommen genau das, was sie sind: mehr oder weniger geschickte Heuchler, die ihr Leben in der immerwährenden Bemühung verbringen, zu scheinen, was sie nicht wirklich sind. Was Wycherley in seiner Satire The World Unmask'd schreibt^{37a} -

But Lyars most incredulous appear,
Of others Faith, as theirs is less sincere;
Others, from their own Falseness, most suspect,
Whose Words, as more, prove less still in effect ...

trifft genauso auf die Bewohner der Welt der RC zu: der Heuchler muß beständig damit rechnen, mit gleicher Münze bezahlt zu werden. Von sich auf andere schließend, mißtraut jeder jedem; wo aber das Vertrauen auf die Aufrichtigkeit des Gegenübers fehlt, kann keine echte menschliche Begegnung zustandekommen. Mitten in

einer scheinbar so sprühend lebendigen Umwelt lebt der Einzelne letztlich isoliert; er wird zur starren Maske unter anderen starren Masken, ist nur noch Träger einer bestimmten Rolle auf der Bühne der Gesellschaft und also Opfer eines sozialen Diktats, das ihm die Maske aufzwingt - und seine Existenz damit doch wohl kaum als begehrens- oder gar nachahmenswert erscheinen läßt. Hier, wenn irgendwo, scheint uns die belehrende Funktion der RC einzusetzen. Denn zum einen fällt durch diese Art der Darstellung die ins Lächerliche ziehende - und damit also belehrende - Satire nicht nur auf die offenkundige Affektiertheit der fops, sondern auch auf die trickreichen Maskeraden der heroes und der ihnen vergleichbaren Charaktere.

Expose no single Fop, but lay the load
More equally, and spread the Folly broad;
The other way's too common: oft we see
A fool derided by as bad as he;
Hawks fly at nobler game, but in his way,
A very Owl may prove a Bird of prey,
Some Poets so will one poor Fop devour;
But to Collect, like Bees from every flower
Ingredients to compose that precious juice
Which serves the world for pleasure and for use
In spite of faction this will favour get,

rät John Sheffield, Earl of Mulgrave, in An Essay Upon Poetry (1682) dem Komödiendichter³⁷; und Dennis erläutert in seiner Defence of Sir Fopling Flutter anhand des Beispiels von MM³⁸:

[The Ridicule] ought to reign both in the Incidents and in the Characters, and especially in the principal Characters, which ought to be ridiculous in themselves, or so contriv'd as to shew and expose the Ridicule of others. In all the Masterpieces of Ben Johnson, the principal Character has the Ridicule in himself, as Morose in The Silent Woman, Volpone in The Fox, and Subtle and Face in The Alchemist: And the very Ground and Foundation of all these Comedies is ridiculous. 'Tis the very same Thing in the Masterpieces of Molière; The Misanthrope, the Imposter, the Avare, and the Femmes Savantes. Nay, the Reader will find, that in most of his other Pieces, the principal Characters are ridiculous.

Zum anderen und vor allem aber besteht die effektvolle Ironie in der satirischen Gestaltung der betroffenen Komödienfiguren gerade darin, daß fast alle Mitglieder dieser Gesellschaft um das offene Geheimnis der allüberall betriebenen Maskerade wissen, sich gegenseitig "affectation" dauernd als das "greatest monster" der Natur vorwerfen (CW I.1), um es der Lächerlichkeit oder der

Verdammung preiszugeben, das allgemeine Versteckspiel aber doch sozusagen lebenslänglich mitspielen - mitspielen müssen.

Die Abhängigkeit der Mitglieder dieser Komödiengesellschaft von der Illusion wird damit implizit als selbstverschuldete Folge ihrer permanent geübten Praktiken der Affektiertheit und Verstellung interpretiert. 'Lohn' bzw. 'Strafe' für Unaufrichtigkeit bestehen somit nicht im Erfolg oder Mißerfolg der mehr oder weniger geschickten Verstellungskünstler; sie bestehen vielmehr in der unausweichlichen Notwendigkeit, sich den nach Künstlichkeit und Scheinhaftigkeit genormten Maßstäben zu fügen. (Auch Charaktere, die ihrem Wesen nach erkennbar an anderen Maßstäben orientiert sind, müssen sich den gegebenen - über kurz oder lang, auf befristete oder unbefristete Dauer - unterwerfen; die Motivation für solches Verhalten kann beispielsweise in der intelligent-resignierenden Weltklugheit des savoir vivre eines Freeman im PD bestehen, oder in der ohnmächtigen Rachsucht eines Manly in der gleichen Komödie, der, um die Heuchelei einer Olivia zu entlarven, selbst zum Mittel der Täuschung greift.) Das Resultat dieser allgemeinen Anpassung an den uniformen Verhaltensmodus des Sich-Verstellens ist eben jene aus Schein einerseits und Mißtrauen andererseits bestehende Komödienwelt, deren Bewohner sich mit der - ihnen mehr oder weniger bewußten - resignierenden Erkenntnis abfinden müssen, daß es kein Entkommen gibt aus diesem korrupten, unaufhörlichen Zirkel sozialer Maskeraden. Verstellung und Illusion bleiben in der RC bis zum Schluß aufrechterhalten, ungleich der Praxis früherer - v.a. der schon erwähnten Jonsonischen - Komödien, in denen die Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Schein schließlich aufgedeckt, angeprangert und damit am Fortbestehen gehindert wird³⁹. Aus der Perspektive des Moralisten hebt Jeremy Collier diesen Unterschied hervor, wenn er auf den Einwand

Face [in Jonsons The Alchemist] continued
in the Cousenage till the last without Repentance
antwortet⁴⁰:

Under favour I conceive this is a Mistake.
For does not Face make an Apology before he
leaves the Stage? Does he not set himself
at the Bar, arraign his own Practise, and
cast the Cause upon the Clemency of the
Company? And are not all these Signs of the
Dislike of what he had done? Thus careful the
Poet is to prevent the Ill Impressions of his

Play! He brings both Man and Master to Confession. He dismisses them like Malefactours; And moves for their Pardon before he gives them their Discharge. But [Drydens] Mock-Astrologer has a gentler Hand: Wild-Blood and Jacinta are more generously used: There is no Acknowledgment exacted, no Hardship put upon them: They are permitted to talk on in their Libertine way to the Last, And take Leave without the least appearance of Reformation.

Die in der RC vorliegende Art der Satire auf Verstellung ist vielleicht noch treffsicherer, betont sie doch die Lächerlichkeit (oder Trostlosigkeit) einer Existenz in diesem im wesentlichen langweiligen, sinnlosen Zirkel von Maskeraden, der nichts als die dull diversions ... the formal bows, the affected smiles (MM III.3)

auf den Parkpromenaden, in den play-houses und im drawing-room einer Lady Townley beinhaltet, wo Medley "a very necessary man" ist, weil er "all the little news o' the town" weiß (MM II.1) - ungefähr das einzige, womit man sich in dieser Gesellschaft die Zeit vertreiben kann.

Natürlich dürfen wir nicht zu sehr verallgemeinern; immerhin bestehen nicht alle dramatis personae der RC permanent auf ihrer Schauspielerei. Schon ein Harcourt in Wycherleys CW wendet sich schließlich von den Lügen der übrigen Gesellschaft ab und der Wahrheit (Alitheia!) zu, und in Congreves Komödien bildet sich dieser Zug zur Abkehr der Hauptpersonen von allem falschen Schein zunehmend aus. Angelica und Valentine (LL) erkennen nicht nur, wie Verstellung zu betreiben und wo sie angebracht ist, sondern auch, wann sie im eigenen Interesse aufgegeben und durch Aufrichtigkeit ersetzt werden muß. Im Falle von WW scheint das happy end wirklich eine stabile Lösung des Schein-Sein Problems zu bringen - erinnern wir uns an die ehrlichen, vernünftigen provisos im Ehevertrag Millamants und Mirabells (WW IV.5). Doch bleibt auch hier zu beachten, daß eben diese befreienden provisos nicht die gesamte Komödiengesellschaft, sondern ausschließlich Millamant und Mirabell betreffen; und das bedeutet, daß die echte Bemühung um Vermeidung aller Maskerade bewußt auf engsten, persönlichsten Bereich beschränkt bleibt. Übrigens weist diese Komödie, zweieinhalb Jahrzehnte später entstanden als die Komödien von Etherege und Wycherley, bereits gewisse Züge auf, die allmählich auf dem Weg über die späteren RCs Farquhars und Vanbrughs zur sentimental comedy auf den schon erwähnten Triumph des Seins über den Schein vorbereiten⁴¹: Mirabell und Millamant sind dank

ihrem Dorimant und Harriet abgelauschten, aktiv intrigierenden Scharfsinn zwar noch weit von jenen Liebespaarcharakteren der sentimental comedy entfernt, die in einer von Täuschung beherrschten Umwelt die einzigen arglosen, schwächlich-passiven Charaktere darstellen; aber sie erweisen sich doch schon als gutmütiger und sensibler als ihre Vorgänger; und ihren knappen Sieg in dem wechselseitigen Versteckspiel verdanken sie letztlich weniger ihren eigenen Maskeraden als vielmehr der Entdeckung eines früheren, heimlichen Vertrages Mrs. Fainalls mit Mirabell, über den sie ihren Mann während ihrer ganzen Ehe in Unkenntnis gelassen hatte. Die endgültige Entscheidung gegen gerissene Gegenspieler wird hier also durch einen 'glücklichen Zufall' herbeigeführt, jener Art von deus ex machina, der am Ende der Komödien des 18. Jahrhunderts gemäß der vorherrschenden Mittelklassenmoral poetic justice verteilt und damit die Komödie ihrer faszinierenden, scherzhaft-ernsten 'Unmoral' beraubt. Die Antihelden Fainall und Mrs. Marwood mit ihren rücksichtslosen Täuschungsmanövern und ihrer schließlichen Enttäuschung haben an diesem happy end ebensowenig Anteil wie Lady Wishfort, Witwoud, Petulant und sogar Mrs. Fainall, für die eine Versöhnung mit ihrem Mann, wie Mirabell sie zu betreiben verspricht, wohl doch nur Illusion bleiben wird. Damit hat das happy end in der Form, wie sie die Handlung der Komödie als K o m ö d i e erfordert, in der RC nur bedingte und vordergründige Gültigkeit. Bei genauer Betrachtung erweist es sich als generell in Frage gestellt, weil sich in ihm die 'Moral' nicht einer künstlichen poetic justice ausdrückt, sondern die einer lebensnahen, desillusionierten Welt, in der der Schein als die wirkliche, unausweichliche Realität die Oberhand über das Treiben in eben dieser Welt behält. Der eigentliche Schluß der RC bleibt offen - muß offen bleiben, weil das in ihr satirisierte, zeitlos-allgegenwärtige Problem menschlicher Torheit und Heuchelei keine endgültige Lösung finden kann.

Mit dem Aufzeigen der im Schauspielertum des Menschen inhärenten Problematik also läßt sich der Anspruch der RC auf eine moralisch-didaktische Funktion rechtfertigen. Von einer Verharmlosung dieser Problematik kann dabei keine Rede sein; einer solchen Auffassung widerspricht schon die Tatsache, daß, wie wir im Verlauf unserer Untersuchungen gesehen haben, das Motiv der Verstellung in der RC in jeder Weise unübersehbar prominent hervortritt bzw. prägenden Einfluß ausübt. Rückblickend nämlich erscheinen uns die

Mittel, die zu seiner Verdeutlichung dienen, bzw. die Art, wie es sich auf die Bauelemente und die Sprachform dieser Komödien auswirkt, als Vermittlungsweisen einer Tendenz, die auf die Satirisierung des dargestellten Tatbestandes der Verstellung abzielt. Alle Erscheinungsformen des Verstellungsmotivs, die wir in der RC beobachtet haben, erweisen sich somit nicht als mehr oder weniger zufällige Ergebnisse einer Gestaltung, die sich lediglich die dramatische Fruchtbarkeit des Motivs zunutze macht, sondern sind vielmehr funktionalisiert zum Ausdruck einer absichtlichen, satirischen Tendenz.

3.2 Die Relation zwischen Gattungserwartung und Motivverarbeitung

Natürlich darf eine solche Betrachtungsweise nicht dazu verleiten, über dem Satirischen in der Wirkungsweise des Verstellungsmotivs das Komische zu vernachlässigen. Schließlich haben wir es bei den RCs ja eben mit *K o m ö d i e n* zu tun - mit Komödien, in denen uns der fundamentale Ernst des Schein-Sein Problems zwar als versteckte Warnung, nicht aber als aufdringliche Moralpredigt zum Bewußtsein kommt. Congreve bezeichnet sich im Prolog zu *WW* ausdrücklich als "a Passive Poet":

He'll not instruct, lest it shou'd give Offence;
und Dennis reflektiert¹:

How little do they know of the Nature of true Comedy,
who believe that its proper Business is to set us
Patterns for Imitation: For all such Patterns are
serious Things, and Laughter is the Life ... of Comedy.

Überlegen wir also zum Abschluß, welchen Beitrag zum Komischen das Motiv der Verstellung in der RC leistet.

3.2.1 Positive Inferenzen

Die Frage nach den Quellen des Lachens hat seit Aristoteles eine Flut von Theorien über das Komische hervorgerufen², ohne je eine universell gültige, auf alle Erscheinungsformen des Komischen anwendbare Lösung gefunden zu haben. Mit einiger Berechtigung dürfen wir daher zur Erklärung der Beziehung zwischen dem Verstellungsmotiv und dem dadurch hervorgerufenen Heiterkeitseffekt unter diesen vielen Theorien jene auswählen, die für den jeweiligen Einzelfall geeignet erscheinen.

Dazu gehört zweifellos die sogenannte Überlegenheitstheorie, deren bekannteste Formulierung Thomas Hobbes liefert³:

Sudden glory, is the passion which maketh those grimaces called LAUGHTER; and is caused either by some sudden act of their own, that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves. And it is incident most to them, that are conscious of the fewest abilities in themselves; who are forced to keep themselves in their own favour, by observing the imperfections of other men.

Diese Auffassung Hobbes' findet zur damaligen Zeit weite Verbreitung⁴; so schließt auch Dryden sich ihr an und überträgt sie zugleich auf die psychologische Wirkung des Komischen in der Komödie⁵:

Comedy presents us with the imperfections of human nature ... [it] causes laughter in those who can judge of men and manners, by the lively representation of their folly or corruption.

... the business of the poet is to make you laugh: when he writes humour, he makes folly ridiculous; when wit, he moves you, if not always to laughter, yet to a pleasure that is more noble. And if he works a cure on folly, and the small imperfections of mankind, by exposing them to public view, that cure is not performed by an immediate operation. For it works first on the ill nature of the audience; they are moved to laugh by the representation of deformity; and the shame of that laughter teaches us to amend what is ridiculous in our manners.

Die Anwendbarkeit einer solchen Theorie auf unser spezielles Problem der Erzeugung von Komik mit Hilfe des Verstellungsmotivs leuchtet unmittelbar ein, wenn wir die "representation of deformity" auf die zum Lachen reizende Verkrampftheit all jener bedenklichen Situationen beziehen, in die sich die Figuren der RC dank ihrer eigenen Verstellung hineinmanövrieren. Dabei lachen wir mit den true wits, wenn ihre Maskeraden gegen ihre Opfer erfolgreich verlaufen, und über sie, wenn sie sich gelegentlich in ihrem eigenen Intrigennetz verstricken. Letzteres passiert etwa Dorimant, als seine Intrige nicht ganz den geplanten Verlauf nimmt, weil Loveit Dorimants eigene Waffen gegen ihn kehrt und ihrerseits eine Maskerade inszeniert. Zunächst erzielt sie mit dieser Gegenintrige auch die beabsichtigte Wirkung: Dorimant hat alle Mühe, seine erwachende Eifersucht zu verbergen, um dem Gespött Medleys und der Stadt zu entgehen; und wir ver-gönnen ihm, der sich auf seine trickreiche Verstellungskunst und auf seine darauf beruhende Macht über Frauen so sehr viel ein-bildet, Medleys grinsend-sarkastische Bemerkung

Would you had brought some more of your friends,
Dorimant, to have been witnesses of Sir Fopling's
disgrace and your triumph (MM III.3).

Doch bald lachen wir wieder mit dem rake hero und der schnippischen Harriet über Loveit, die, obwohl sie Dorimants Maske durch-schaut, im Kampf gegen oder um ihn schließlich doch unterliegt,

als sie sich zu der von Dorimant bezweckten öffentlichen Beleidigung Sir Fopling Flutters hinreißen läßt, wodurch ihre Maskerade zu einem so wenig graziösen Ende kommt (MM V.2). - In anderen Fällen resultiert unser Lachen noch eindeutiger aus einem Gefühl der Überlegenheit: dann nämlich, wenn "the ill nature of the audience" durch die Beobachtung von Komödienfiguren herausgefordert wird, deren eingebildete Klugheit sie dermaßen an der Erkenntnis ihrer eigentlichen Dummheit - auch eine Version von "deformity" - hindert, daß sie der Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Schein nicht nur passiv zum Opfer fallen, sondern das auf diese Diskrepanz bauende Vorhaben der Verstellungskünstler obendrein noch ahnungslos fördern. Der Gegenseite zu weit unterlegen, als daß sie Täuschungsmanövern erfolgreichen Widerstand entgegensetzen könnten, gehen besonders die fops und die false wits der RC gerade wegen dieser ihrer kurzsichtigen Affektiertheit den true wits höchst eifrig und zielsicher auf den Leim; denken wir nur an Monsieur de Paris und Don Diego im GDM. Ein besonders deutliches Beispiel für diese Art des komischen Effekts findet sich im CW: Horner wird im Verlauf seiner Intrigen nie ernsthaft herausgefordert; Sir Jasper, der auf Horners Verstellung blind hereinfällt und ihm seine Frau geradezu aufdrängt, zählt als Gegner überhaupt nicht, und im Falle Pinchwifes bedarf es der Maskerade Horners bis fast zum Schluß eigentlich gar nicht, da Pinchwifes grimmige Eifersucht allein schon genügt, um Margery in Horners Arme zu treiben. Und wenn Pinchwife sich seinerseits verstellt, als er Horner seine Frau als gänzlich unattraktiv beschreibt und sie später überdies noch verkleidet (CW I.1; III.2), so ruft das ironischerweise - und sehr zu unserem Spaß - eine ganz andere als die von ihm erhoffte Wirkung hervor. Denn seine verbissenen Versuche, die Täuschung aufrechtzuerhalten, machen Horner nur umso neugieriger und angriffslustiger und beschleunigen damit Pinchwifes Niederlage.

Pinchwifes eben beschriebenes Verhalten exemplifiziert einen der bewährten Grundzüge des Komischen: das starre Festhalten an etwas, was durch die Realität Lügen gestraft wird, an etwas Unechtem also. Das Echte aber können wir als einen Teil des Lebendigen betrachten; und Henri Bergson⁶ sieht in der mechanischen Starrheit, die das Lebendige gewissermaßen mit einer Kruste überzieht⁷, eine der ergiebigsten Quellen des Lachens. Die RC nun, in der Verstellung eine so große Rolle spielt, räumt ihr in der Tat

ein weites Erscheinungsfeld ein: Verstellung unter dem Aspekt der Wesensunterdrückung, der Unterdrückung von Lebendigem also, wurde ja bereits an früherer Stelle untersucht⁸. Fast alle Figuren der RC - heroes, heroines und fops - unterwerfen sich in geringerem oder stärkerem Grad dieser Starrheit und werden eben dadurch lächerlich⁹, weil sie, statt sich in natürlicher Weise zu benehmen, sich in eine künstliche Pose zwingen, wie es das Festhalten an der einmal angenommenen Maske erfordert. Ihre unmittelbarste Wirkung erzielt diese Art der Komikerzeugung naturgemäß da, wo das Mittel gänzlich an die Stelle des Zwecks tritt, wo also - auf unseren speziellen Fall bezogen - Verstellung einen allumfassenden Prozeß der Automatisierung ihres Trägers auslöst, wie das durch die Affektiertheit der fops geschieht. Der Zuschauer, eingeweiht in die auf der Bühne in Konflikt geratenden Bereiche von Sein und Schein und daher in der Lage, die Entwicklung dieses Konflikts kritisch zu verfolgen, kann dabei die Norm, d.h. das natürliche Verhalten, mit dem Abweichen von der Norm, d.h. mit der Verstellung der Komödienfiguren, vergleichen. Eine solche Festlegung einer objektiven Norm scheint notwendig, wenn wir als Zuschauer vor der Bühne den Veränderungsgrad des Natürlichen und damit die Lächerlichkeit des von der Maske geprägten Geschehens auf der Bühne voll ermessen wollen. Jedoch sind wir offenbar nicht einzig an diesem Maßstab orientiert; denn das völlige Fehlen der erwähnten Automatisierung durch Verstellung ruft ebenfalls unser Lachen hervor: die Landjunker und die Seeleute der RC wirken ja eben dadurch komisch, daß sie sich in keiner Weise an die schematisierenden Maskeraden der übrigen Gesellschaft anpassen. Ein solcher Effekt wird nur dadurch möglich, daß der Zuschauer den Ausgangspunkt seiner Beurteilung nicht nur in eine objektive Norm, sondern zugleich in das Bühnengeschehen selbst verlegt und sich dort - und nur dort - wenigstens teilweise mit den durch Verstellung gekennzeichneten Verhaltensweisen der überwiegenden Mehrzahl der Komödienfiguren identifiziert, insbesondere mit denen der gewitzten Verstellungskünstler. Hier erhält das Verstellungsmotiv die Funktion einer intellektuellen (nicht einer emotionalen) Sympathie lenkung. Denn wo fast alle Komödienfiguren von der Norm aufrichtigen Verhaltens abweichen, ist es nur natürlich, daß die Sympathie des Zuschauers sich denjenigen unter ihnen zuwendet, die es am geschicktesten tun - zumal die Autoren

der RC ihrem Publikum immer wieder vorhalten: "'Tis by your follies that we players thrive" (MM Prol.). Selbstverständlich ergreift der Zuschauer angesichts einer solchen Zurechtweisung wenigstens für die intelligenten "follies" - hier: Täuschungsmanöver - des erfinderischen true wit Partei, und zwar nicht nur gegen die jämmerlich mißglückten Maskeraden der dupes, sondern eben auch gegen die ungeschliffene, in dieser Komödienwelt ganz und gar unpassend erscheinende Aufrichtigkeit ihrer Außenseiter. Der Widerspruch zwischen der individuellen Gestalt und ihrer Umgebung bzw. deren Normen gilt ja gemeinhin als komisch. Wit und trickreiches Draufgängertum tragen also in dem allgemeinen Versteckspiel den Sieg davon und haben obendrein die Lacher auf ihrer Seite.

3.2.2 Negative Inferenzen

Diese eben erwähnte Wirkung ergibt sich nicht zuletzt auch aus der unbekümmerten Offenheit, mit der die RC - jedenfalls in ihrer typischsten Ausprägung - das Problem der Heuchelei behandelt; ohne ein Hehl daraus zu machen, konfrontiert sie den Zuschauer damit und ermöglicht es ihm dadurch, es ebenso offen und unverhohlen zu betrachten. Gewöhnlich braucht er sich in seinem Vergnügen an dieser Betrachtung nicht gestört zu fühlen: wenn er sich selbst von aller Künstlichkeit frei weiß, mag er über die affektierten und schauspielernden Komödienfiguren spotten; und wenn er sich eine gewisse Ähnlichkeit mit ihnen eingestehen muß, so zwingt ihn doch wenigstens nichts, diese Erkenntnis in aller Öffentlichkeit preiszugeben. Weil der in vielen Prologen ausgesprochene Tadel dem Publikum insgesamt gilt, bleibt dem Einzelnen eine Blamage erspart

Yet none Sir Fopling him, or him, can call;
He's knight o' th' shire, and represents ye all (MM Epil.).

Es steht im Belieben des Zuschauers, sich persönlich betroffen zu fühlen. in diesem Sinne verteidigt Congreve im Widmungsbrief zum DD seine Darstellung weiblicher Scheinheiligkeit auf der Bühne¹⁰:

I should be very glad of an Opportunity to make my Compliment to those Ladies who are offended ... They who are Virtuous or Discreet, should not be offended, for such Characters as these distinguish them, and make their Beauties more shining and observ'd: And they who are of the other kind, may nevertheless pass for such, by seeming not to be pleas'd,

or touch'd with the Satire of this Comedy.
Thus have they also wrongfully accus'd me
of doing them a Prejudice, when I have in
reality done them a Service.

Die Bedeutung solcher in den RCs zumeist geübten Diskretion für das unbeschwerte Lachen des Zuschauers geht aus einem Vergleich mit dem PD hervor: Wenn der "course Dauber" (PD Prol.) gewissermaßen mit dem Finger auf jede einzelne der verschiedenen Heuchlergestalten weist, die in Westminster Hall an ihm vorüberziehen (PD III.1), könnte mancher Zuschauer sich peinlicher - weil direkter - berührt und infolgedessen weniger belustigt fühlen (zumal ihm die Worte des Prologsprechers

Displays you, as you are
mit ihrer gezielten Attacke in den Ohren klingen), als wenn ein Valentine - noch dazu nur in gespielter Verrücktheit - seine Umwelt und deren Falschheit in viel allgemeinerer Weise satirisiert (LL IV.6,9,16).

Auch dringt die RC bei der Betrachtung der Maskeraden ihrer eigenen Komödienwelt in der Regel nicht so tief in das Problem der Heuchelei ein, als daß damit die Lächerlichkeit des komischen Eindrucks gefährdet würde; wieder besteht eine Wechselbeziehung zwischen der Art der Darstellung und dem Lachen des Zuschauers: Die RC selbst nimmt Maskerade und Verstellung meist mit einem überlegenen Schulterzucken zur Kenntnis, ohne sie gefühlsbeeinflusst zu beurteilen; und für uns als Zuschauer resultiert daraus jene beobachtend distanzierte Haltung gegenüber dem Bühnengeschehen, die eine zu nahe emotionale Anteilnahme verhindert und deshalb für unsere Reaktion auf eine RC als K o m ö - d i e und für unser Vergnügen daran so wesentlich ist. Horace Walpoles bekannte Unterscheidung¹¹

The world is a comedy to those that think,
a tragedy to those who feel

trifft auch auf die von Täuschung durchdrungene Welt der RC zu; und wenn Bergson diese Feststellung für den Bereich der Komödie dahingehend spezifiziert, daß das Gefühl der größte Feind des Lachens sei¹², so können wir diese Überlegung anhand seltener Ausnahmefälle in der RC ebenfalls im Zusammenhang mit dem Verstellungsmotiv nachvollziehen - besonders gut wieder am Beispiel des PD. Untersuchen wir also einige der Hindernisse, die unser Lachen über manche Dinge in dem Maß hemmen, in dem sie unsere innere

Distanz zum Bühnengeschehen verringern.

Eines davon besteht in jener fast schon an Sentimentalität grenzenden (später in die weinerliche Stimmung der sentimental comedy einmündenden) Sympathie, die die Opfer von Maskerade und Verstellung bedauert. Fidelia zeigt in ihren Monologen und asides, wie sehr ihre Maskerade ihr selbst zu Herzen geht (PD I.1; III.1; IV.1) und fordert damit den Zuschauer - tränenreich - zur emotionalen Anteilnahme an ihrem Geschick auf. Solche Äußerungen des Selbstmitleids infolge verschuldeter oder unverschuldeter Verstrickung in Verstellungsmanöver hören wir nie von einer Harriet (MM) oder Millamant (WW); im Falle einer Mrs. Fainall (WW) werden sie, wie wir an anderer Stelle bemerkt haben¹³, diskret getarnt und mit wit überspielt; und was Figuren wie Mrs. Loveit (MM) oder das Paar Tattle und Frail (LL) betrifft, so hören und sehen wir zwar in aller Deutlichkeit, wie sie durch die Täuschung anderer hintergangen werden, aber eine sich im Handlungsverlauf ergebende ausreichende Kenntnis ihrer Wesensart gibt uns die beruhigende Überzeugung, daß ein solcher Denkkettel von ihnen nicht allzu tragisch genommen wird und sie also nicht wirklich Schaden leiden¹⁴. Nach der Darstellung der RC verdienen solche Charaktere überdies, was sie bekommen, sodaß ein etwaiger emotionaler Appell sich höchstens an die Schadenfreude des Publikums, nicht aber an sein Mitgefühl wendet. Damit ist in den meisten RCs der bereits von Aristoteles im 5. Kapitel der Poetik postulierten Grundregel für die Komödie Genüge getan, wonach das Geschehen auf der Bühne keine für die dramatis personae wirklich schmerzlichen Folgen zeitigen darf. Diese Forderung aber scheint nicht ausreichend erfüllt, wo die Konsequenzen heuchlerischen Verhaltens und ihre Wirkung auf das Opfer in so greller Beleuchtung dargestellt werden wie im Falle Manlys (PD). Hier wird unser Lachen über die Verwicklungen von Maskerade, Verstellung und Heuchelei notwendig von der Tatsache beeinträchtigt, daß der nach absoluter Aufrichtigkeit strebende und bereits im Prolog der Sympathie des Publikums empfohlene Titelheld zugleich das unmittelbare Opfer der von ihm satirisierten heuchlerischen Komödiengesellschaft ist. Ungleich anderen Hauptfiguren der RC, die selbständig und versiert genug sind, sich in dem allgemeinen Kampf um Maskerade und Verstellung zu behaupten, und die somit unsere Sympathie entweder nicht brauchen oder nicht verdienen, ist die bittere Enttäuschung, die Manly im Verlauf der Handlung an seinem betrügerischen Freund erleben muß,

viel eher dazu angetan, das Mitleid des Zuschauers zu erregen, zumal Manlys scharfer Ton, ähnlich wie Fidelias weinerlicher, zu solcher Anteilnahme sozusagen auffordert. Im Vergleich dazu ist die Unaufrichtigkeit in der Freundschaftsbeziehung etwa zu Bellair im MM auf der Seite des lachenden Helden Dorimant, ist überdies nur in einer witzigen Bemerkung umrissen (MM I.1), wobei der Scherz den Ernst überdeckt, und hat innerhalb des Bühnengeschehens selbst keine spürbaren Konsequenzen. Manlys Täuschungsmanöver gegenüber Olivia, zu dem er sich als der bereits Betrogene aus Rache verleiten läßt, ruft bestenfalls die mitfühlende Nachsicht, nicht aber die vergnügte Heiterkeit des Publikums hervor, während Pinchwifes vorbeugende Maskeraden um seine Frau zunächst ganz unnötig erscheinen und dem Zuschauer eben deshalb mit ihren nachfolgenden Komplikationen so viel Vergnügen bereiten (CW); und wo Pinchwife sich, nicht recht überzeugt von dem, was man ihm vorlügt, doch immerhin mit dem Gedanken

Cuckolds, like lovers, should themselves deceive (CW V.4) trösten kann, da bleibt Manly nur die unbezweifelbare Erkenntnis des wahren Wesens seiner früheren Geliebten. Ein Lachen aber, das dem Abscheu vor der Heuchelei, nicht einer witzigen Gleichgültigkeit dagegen entspringt, ist kein befreiendes Komödienlachen mehr, sondern eher eine schmerzliche Grimasse.

Manlys Empörung bezieht sich nicht nur auf die ihn persönlich betreffende Falschheit seiner Braut und seines Freundes, sondern auf die seiner Umgebung insgesamt; und diese Empörung teilt sich dem Zuschauer in einer Weise mit, die ein völlig ungehemmtes Lachen über Verstellung und Maskerade in der Welt des PD verhindert.

But the course Dauber of the coming Scenes,
To follow Life, and Nature only means:
Displays you, as you are ... -

schon diese Worte des Prologsprachers bereiten, verglichen mit der weitgehend gemilderten Ausdrucksform des gleichen Gedankens in den Prologen zu anderen RCs, auf jenen aggressiven Realismus vor, der dem Ton einer Komödie trotz ihrer satirischen Absicht unangemessen ist, und den beispielsweise der Earl of Mulgrave sogar an der reinen Satire tadelt¹⁵:

Of well-chose words some take not care enough,
And think they may be, as the Subject, rough.
This great work must be more exactly made,
And sharpest thoughts in smootheest words convey'd:
Some think if sharp enough, they cannot fail,
As if their only business was to rail;
But 'tis mens Foibles nicely to unfold,

Which makes a Satyr different from a Scold.
Rage you must hide, and prejudice lay down:
A Satyr's Smile is sharper than his Frown.

Ein Manly aber kann die Heuchelei in der Welt nur mit verbissener Wut betrachten:

Manly: You see now what the mighty friendship of the World is; what all Ceremony, Embraces, and plentiful Professions come to ... Why, the Devil ... shou'd a Man be troubled with the flattery of Knaves, if he be not a Fool or Cully; or with the fondness of Fools, if he be not a Knave or Cheat?

Freeman: Only for his pleasure; for there is some in laughing at Fools, and dis-appointing Knaves.

Manly: That's a pleasure, I think, wou'd cost you too dear ... but, for my part, I have no pleasure by 'em, but in despising 'em, wheresoe'r I meet 'em; and then the pleasure of hoping so to be rid of 'em (PD III.1).

Wo sich in Manlys Beschreibung der Mitglieder der sogenannten besseren Gesellschaft -

[they] tread round in a preposterous huddle of Ceremony to each other, they can hardly hold their solemn false Countenances (PD I.1) -

persönlicher Haß mischt, scheinen Harcourt, Dorilant und Horner für eine ähnliche Betrachtung neben dem intellektuellen Interesse daran kaum mehr als zynische Gleichgültigkeit übrig zu haben (CW I.1). Ebensowenig wie die Maskerade anderer kann Manly seine eigene von der heiteren Seite betrachten; die ironische Reserveriertheit sich selbst gegenüber und das wissende Grinsen eines Dorimant (MM) oder Horner (CW) stehen ihm nicht zu Gebote:

How hard it is to be an Hypocrite!
At least to me, who am but newly so.
I thought it once a kind of Knavery,
Nay, Cowardice, to hide one's faults (PD III.1).

(Falls dem Zuschauer das reine Vergnügen an Manlys Verstellung durch das Mitleid mit dem durch die Umstände zur Täuschung verleiteten und darob unglücklichen Helden noch nicht ganz vergällt ist, tut der Ärger über die Selbstgerechtigkeit des bekannten Musterknaben jedenfalls noch ein übriges dazu!) R.A. Zimbarbo betont diesen Unterschied der Auffassung und seine Folgen für das Lachen des Publikums¹⁶:

The major difference between the bitter satirist, like Manly, and the parasite-satirist, like Horner, is that while the former is lacerated by the sight of vice, the latter is amused by it. Horner is rather more than less aware of vice

than Manly, and can be as sharp in his criticism of it. But the world in all its corruption does not displease him. The tone of the parasite-satirist is, therefore, always closer to comedy than that of the malcontent-satirist. He ridicules but never bludgeons ... The malcontent-satirist paints corrupt reality in all its blackness, describes in detail the fearful mien of vice. The parasite-satirist employs wit to disclose the moral incongruity in human life, but that incongruity amuses him as well as his audience. He revels in the world as it is.

Sobald der Satiriker vor dem Hintergrund von Wirklichkeit und Schein die unabänderlichen Torheiten und Vergehen der Welt mit allzuviel Bitterkeit beleuchtet, mischt sich auch in das Lachen des Zuschauers, der diese Welt auf der Bühne betrachtet, ein unbehagliches Gefühl der Bitterkeit. Die Interdependenz von Darstellungsweise und Publikumsreaktion wird deutlich: Weil dem Bühnengeschehen die echte, ungeminderte Komik des Gegenstandes mangelt, kann sich beim Zuschauer auch der rechte, ungetrübte Humor der Auffassung nicht einstellen.

In der Regel aber hemmen keine solchermaßen verzerrenden Faktoren das ungezwungene Lachen des Zuschauers über die RCs und ihre vielgestaltigen Maskeraden; denn der satirischen Funktion des Verstellungsmotivs hält sein erheiternder Effekt die Waage. Freilich handelt es sich dabei um eine sehr feine, leicht zerstörbare, die RC in besonderer Weise charakterisierende Balance. Immerhin nämlich machen, wie unsere Betrachtungen gezeigt haben, Täuschung und Heuchelei in der RC ein einigermaßen schwerwiegendes Problem aus, das von der eigenästhetischen Bedeutsamkeit des aus Maskerade und Verstellung resultierenden Komischen aufzuwiegen ist. Unterstützt wird dieses Gegengewicht durch den Nachdruck, der auf der Unterhaltung des Zuschauers mittels jener intellektuellen Brillanz liegt, die eben vorwiegend an seinen Verstand und nicht an sein Empfinden appelliert. Wenn L.C.Knights der RC im allgemeinen jegliche "tough strength of disillusion" trotzdem abspricht¹⁷, so ist dabei zu beachten, daß das, was ihm an ihrem Zynismus "easy and superficial" erscheint, als Satire zwar insistent genug anklingt, von der gattungsmäßigen Überformung durch die Komödie aber geschickt aufgefangen und ausgeglichen wird¹⁸. Der sprudelnde Geist dieser Komödienwelt und ihre geschliffener Witz ermöglichen die zwar ungeschminkte, aber doch nie peinlich

wirkende Darstellung eines unbequemen Problems. Wir können in all der Grazie, Galanterie und den polite manners dieser Komödienwelt geradezu das Mittel des Dramatikers sehen, sein Grundthema zu 'verkleiden', d.h. uns mittels künstlerisch-ästhetischer Formgebung für einen an sich recht unbehaglich stimmenden Inhalt zu entschädigen. Mindestens ebenso wichtig wie das Was ist das Wie des Geschehens. Der grobe Realismus eines Ben Jonson mit seiner Betonung auf dem negativen Urteil über alle Heuchelei in der Welt ist dem verfeinerten Realismus der RC gewichen. Dieser neue Realismus wählt aus der Fülle der Möglichkeiten nämlich einen verhältnismäßig kleinen Ausschnitt aus - und hier wird deutlich, daß die RC, obgleich wesentlich lebensnaher und desillusionierter als die sentimental comedy oder die heroic tragedy, doch selbst auch vor allzu universaler Realität zurückscheut: er umfaßt eine Welt, deren Grenzen nicht über den eleganten Zirkel der Mall hinausreichen, eine Welt, wo Maskerade und Verstellung eher ein interessantes Gesellschaftsspiel zum Zeitvertreib als bitterer Ernst zu sein scheint - eine leichtlebige Komödiwelt also, deren Gesellschaft eine leichtlebige Gesellschaft ist, und in der die Kunst, angenehm zu leben, gleichbedeutend ist mit der Kunst, andere etwas glauben zu machen, was nicht der Wahrheit entspricht. Der Spielcharakter, den die Welt der RC durch den scheinbar leichthin ausgetragenen Wettbewerb von Schauspielern und Masken erhält, tut dem diesem Spiel zugrundeliegenden Ernst keinen Abbruch. Das Lachen über die Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Schein entspringt gewöhnlich einer Mischung aus leichtsinnigem Trotz und weiser Einsicht:

Come, come, leave ... Wisdom to Fools ...: Wit, be
my Faculty, and Pleasure, my Occupation; and let
Father Time shake his Glass ...,

sagt Bellmour in Congreves Old Batchelor (I.1). Aus der Haltung des carpe diem heraus gibt sich der Einzelne gegenüber einer vergänglichen Welt des Scheins, in der sich ihm das Vergnügen des Augenblicks als das einzig Erstrebenswerte bietet, als das aus, was ihm auf der Jagd nach eben diesem Vergnügen gerade als das Zweckdienlichste erscheint. Je geistreicher und anmutiger dieses Spiel mit der Maske betrieben wird, umso größer sind die Erfolgchancen des Einzelnen - und umso reizvoller wirken für

uns diese Komödien. Denn als unbeteiligte und doch eingeweihte Zuschauer können wir über die Darstellung von Fehlern und Schwächen der menschlichen Natur, über Maskerade und Verstellung und über all die daraus sich ergebenden komischen Verwicklungen des Bühnengeschehens vergnügt lachen; und bevor wir uns der ganzen Schwere ihrer Konsequenzen voll bewußt werden, fällt der Vorhang.

4. ZUSAMMENFASSUNG

Es war die Aufgabe der vorliegenden Studie, mittels struktur-, inhalts- und rezeptionsbezogener Analyse der aus dem Gebiet der englischen Restaurationskomödie ausgewählten Dramentexte das Motiv der Verstellung zu erfassen, um so seinen Stellenwert innerhalb dieser speziellen Art der Komödie bestimmen zu können.

Dabei waren zunächst jene zu dem fraglichen Motiv in Relation stehenden Strategien und Techniken zu untersuchen, welche am unmittelbarsten auf die Interaktion von Text und Rezipient wirken, indem sie letzterem das Phänomen der Verstellung überhaupt erst sinnfällig machen. Die analytisch-statistische Aufgliederung des Textbefundes in seine einzelnen Wirkungsmechanismen sollte zeigen, daß die - an sich durchaus konventionellen - Strukturen der Motivverarbeitung durch ihr Ineinandergreifen und Zusammenwirken, vor allem aber durch die bemerkenswerte Vielfalt ihrer Ausformung und Häufigkeit ihrer Anwendung deutliche Signalfunktion erhalten, die die Aufmerksamkeit des Rezipienten gezielt auf die thematischen Strukturen des Textes lenkt.

Mit ihrer Betrachtung befaßte sich der zweite Teil der Studie. Bei der inhaltsbezogenen Analyse der ausgewählten Stücke waren zwei Problemkreise zu berücksichtigen: der erste umfaßte das in den RCs sich manifestierende Weltbild, der zweite die daraus resultierende Problematik des Menschen als eines Schauspielers.

Bei der Untersuchung des Verstellungsmotivs im Hinblick auf das sich abzeichnende Weltbild war zu unterscheiden zwischen seiner Behandlung zur Zeit der Hochblüte der RC und der in der späteren RC. Es zeigte sich, daß in den als typisch zu bezeichnenden RCs die Ausformung des Verstellungsmotivs ein Weltbild erzeugt, dessen offenkundiges Hauptcharakteristikum ein in fast allen Bereichen der Komödienhandlung korruptes, d.h. vom Schein geprägtes Wertsystem ist, das von einem weitgehend des-

illusionierten Komödienpersonal als unabänderlich akzeptiert wird. Demgegenüber war in den späteren RCs eine wesentlich schwächere Ausprägung des fraglichen Phänomens zu beobachten, die - unter dem Einfluß der beginnenden sentimental comedy - das Konstrukt einer scheinbar heilen Welt entstehen läßt, in der das Sein in unglaublicher Weise über den Schein triumphiert: hier tritt die Illusion der Komödienfiguren an die Stelle der Desillusion.

Ausgehend von der Voraussetzung, daß der Dramentext in seinen thematischen Strukturen bestimmte Prädispositionen seiner Rezipienten impliziert und berücksichtigt, wurde in diesem Zusammenhang der Versuch unternommen, mit Hilfe von nichtdramatischen zeitgenössischen Dokumenten Einblick zu gewinnen in die das Phänomen der Verstellung betreffende Denk- und Verhaltensweise des RC Publikums. Es war dabei festzustellen, daß Maskerade, Verstellung und Heuchelei im Gesellschaftsleben der Zeit eine dominierende und als solche offen anerkannte Rolle spielen. Ein derartiger Versuch, die pauschal erfaßte Einstellung eines historischen Rezipienten-Kollektivs gegenüber einem speziellen Thema einzubeziehen in die Analyse der Verarbeitung eben dieses Themas auf der Bühne, schien trotz seines spekulativen Charakters insofern berechtigt, als bei aller individuellen Diversität eines realen Publikums bestimmte prägende Normen und ideologische Erwartungen auf der Produzenten- wie auf der Rezipientenebene angenommen werden dürfen. - Auf die Aktualität des fraglichen Phänomens zur Zeit der RC deutet überdies seine prominente Behandlung in der nichtdramatischen Literatur der Epoche, besonders in der Satire, sowie die Tatsache, daß neben den zeitgenössischen Dramen gerade solche Stücke aus der Zeit vor der Restauration zur Aufführung gelangen, die dem Verstellungsmotiv bereits tragende Funktion zuweisen.

Der zweite Problemkreis, mit dem die inhaltsbezogene Analyse sich zu beschäftigen hatte, betraf die Problematik des Menschen als eines Schauspielers. Die Untersuchung der Dramenfiguren, an denen diese Problematik in der RC exemplifiziert erscheint, orientierte sich an Intention und Effektivität der zur Anwendung gelangenden Verstellungspraktiken. Es ergaben sich dabei im we-

sentlichen zwei Aspekte des Verstellungsmotivs, welche jeweils der Entfaltung bzw. Unterdrückung von Individualität zuzuordnen und für verschiedene Figurengruppen - Held/Heldin einerseits, fops andererseits - bestimmend sind. Die dabei feststellbaren graduellen Unterschiede auch innerhalb dieser Figurengruppen wiesen auf, daß das Verstellungsmotiv bei der Konzeption der Dramenfiguren der RC zur gezielten Differenzierung eben dieser Figuren dient. Aus dieser Differenzierung der Charaktere resultieren wiederum jene Konflikte in der Handlung, welche den Hauptanteil der Komödieneffekte konstituieren. Hier bot sich ein Vergleich mit Ben Jonsons Komödien an, deren Effekte hauptsächlich auf den Konflikten zwischen den verschiedenen humours beruhen, welche Ben Jonsons Dramenfiguren beherrschen. In diesem Zusammenhang war auch der Begriff des Typus, wie er in der RC erscheint, zu definieren: Im Unterschied zur comedy of humours nämlich, deren Typen jeweils etwas im Vergleich zur Umwelt Unnormales und damit Individuelles repräsentieren, rekrutiert sich das Personal der comedy of manners zum großen Teil aus Figuren, die gerade erst durch die Anpassung an die nivellierenden Maßstäbe ihrer vom Schein beherrschten Umwelt zu Typen werden, welche somit das Normale, d.h. Un-Individuelle repräsentieren.

Zu diesen Nivellierungsmechanismen gehört vor allem die in jener Literaturepoche so bedeutsame Sprachform des wit. Ihre Untersuchung ergab eine für die RC typische Funktionalisierung des wit als sprachlicher Strategie der Verstellung. Die Hauptmerkmale dieser Sprachform nämlich - ihre unpersönliche Eleganz und ihre Formelhaftigkeit, welche das Wie gegenüber dem Was der Aussage stark betont - beeinträchtigen in erheblichem Maß die eigentliche Funktion von Sprache als einem Ausdrucksmittel für das Denken und Empfinden des Einzelnen und somit als einem Mittel der Kommunikation. Gerade diese Tatsache aber macht den wit zum geeigneten Instrument, die Scheinhaftigkeit der Komödienvelt und die Verstellung ihrer Figuren auf sprachlicher Ebene zu fördern und aufrechtzuerhalten, da seine Formelhaftigkeit ja erlernbar und damit auch nutzbringend anzuwenden ist. Besonders deutlich wird dies dort, wo Dramenfiguren miteinander kontrastiert werden, die ihren Erfolg bzw. Mißerfolg bei der Manipulation ih-

rer Umwelt der Beherrschung bzw. Nichtbeherrschung dieser von blendendem Schein geprägten Sprache verdanken (true/false wits; Stadt-/Landbewohner).

Aus der inhaltsbezogenen Analyse der ausgewählten Dramentexte ergab sich für den dritten Teil der Studie die Auseinandersetzung mit rezeptionsästhetischen Problemen, die aus der Darstellung des fraglichen Phänomens resultieren. Zwei einander eng berührende Themenkreise waren hier zu behandeln: die Kontroverse um die Moral der RC und die Frage nach der Relation zwischen Gattungserwartung einerseits und Motivverarbeitung andererseits.

Den Ausgangspunkt für die Überlegungen zur Kontroverse um die vieldiskutierte Moral der RC bildeten verschiedene Stellungnahmen von Kritikern und Autoren vor allem des 17. Jahrhunderts zur Frage nach dem Verhältnis von Kunst - hier: Komödie - und Moral bzw. nach ihrer Wirkung auf den Zuschauer. Sie alle ließen zwar die horazische Forderung nach Belehrung und Unterhaltung als gemeinsame Basis erkennen; jedoch ergaben sich deutliche Unterschiede hinsichtlich der Methode dieser moralischen Unterweisung des Rezipienten: Während die Verfechter der poetic justice den Zuschauer durch die Präsentation eines leuchtenden Vorbilds auf der Bühne zur Nachahmung anregen wollen, streben ihre Gegner - die Autoren der RC - danach, dem Zuschauer auf der Bühne mittels übertreibender Satirisierung nach dem Prinzip des ridendo corrigere mores ein abschreckendes Beispiel vor Augen zu führen.

Die Untersuchung der letztgenannten Verfahrensweise am Beispiel der ausgewählten Dramentexte ergab, daß die RC ihre von der Kritik geforderte belehrende Funktion tatsächlich nicht im konkret Vordergründigen, sondern vielmehr im abstrakt Implizierten erfüllt, wobei dem Phänomen der Verstellung entscheidende Bedeutung zukommt. Indem die satirische Spitze von Lächerlichkeit und Verachtung sich ausnahmslos gegen jede seiner Manifestationen richtet - gegen die offenkundige Affektiertheit der fops ebenso wie gegen die trickreichen Maskeraden der heroes - ergibt sich ein System wechselseitiger perspektivischer Relativierungen von kritisierten Heuchelei und heuchlerischem Kritiker,

in welchem Verstellung zugleich Objekt und Mittel der Satire ist. Sie enthüllt dem Zuschauer eine Gesellschaft, deren Mitglieder sich nur mit Hilfe von mehr oder minder virtuellen Strategien in einem unentrinnbaren Teufelskreis von Maskerade und Illusion behaupten können. Damit erhält das Phänomen der Verstellung eine wichtige persuasive Funktion im Hinblick auf die Entwicklung differenzierter Berwertungs- und Reaktionsweisen des Rezipienten gegenüber dem Bühnengeschehen.

Angesichts dieser deutlichen Affinität der RC zur Satire stellte sich schließlich die Frage nach der Relation zwischen Gattungserwartung und Motivverarbeitung. Es war zu klären, inwiefern die auf das Phänomen der Verstellung zielende satirische Tendenz eine Qualifizierung bzw. Relativierung dahingehend erfährt, daß der Charakter der RC als Komödie erhalten bleibt. Zunächst konnte - ausgehend von Überlegungen zur Theorie des Komischen - nachgewiesen werden, daß das satirisierte Phänomen in den als typisch zu bezeichnenden RCs zugleich die Hauptquelle des Lachens und damit eine positive Inferenz des Komischen gegenüber dem Satirischen darstellt. Der - nichtsdestoweniger gültige - Tadel der Satire wird kompensiert durch die Vergnügen spendende Funktion des Verstellungsmotivs in der Komödie, welche dem Rezipienten ein intellektuelles Vergnügen an der Virtuosität der Verstellungskünstler bzw. am Mißgeschick der Gefoppten ermöglicht, ohne dabei ausdrücklich an seine Emotionen zu appellieren. Ein Vergleich bezüglich der Motivverarbeitung in einer von der Gattung Satire stark überformten RC machte die Konsequenzen deutlich, die sich aus dem Fehlen einer solchen Relativierung des Satirischen durch das Komische ergeben: Wo sich die für die Komödie charakteristische emotionale Distanz des Rezipienten gegenüber dem Bühnengeschehen - hier: gegenüber den Manifestationen des Verstellungsmotivs in der RC - verringert, etwa weil die Komödie von einem wesentlichen Gattungsspezifikum der Satire, ihrer aggressiv-realistischen Parteilichkeit, überlagert wird, sind negative Inferenzen die Folge, welche die Gattungserwartung der Komödie unterlaufen, indem sie verstärkte Sympathie- bzw. Antipathiereaktionen seitens des Rezipienten gegenüber den Manifestationen des Ver-

stellungsmotivs auslösen und in einseitiger Verfolgung ihres didaktisch-moralischen Zieles steuern.

Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Studie war ein durchaus konventionelles dramatisches Motiv, das in der Gattung Komödie allgegenwärtig ist. Es wurde der Versuch unternommen, die verschiedenartigen Manifestationen dieses Motivs innerhalb einer speziellen Art der Komödie aus möglichst vielen Perspektiven und unter Berücksichtigung der Problematik einer Unterscheidung zwischen Gattungs- und Epochenspezifischem zu betrachten, um seinen für die RC charakteristischen Stellenwert abgrenzen zu können. Wenn es dabei gelungen ist, das Motiv der Verstellung als ein Phänomen zu erweisen, welchem über seine gattungsmäßige Bedingtheit hinaus im Hinblick auf strukturelle, inhaltliche und rezeptionsästhetische Bewertungskategorien zentrale Bedeutung innerhalb der englischen Restaurationskomödie zukommt, so ist der Zweck der Studie erreicht.

A N M E R K U N G E N

KAPITEL 1.1

1 Vgl. S.74-78

KAPITEL 1.2

- 1 "Concerning Humour in Comedy", Comedies by William Congreve, ed. B. Dobrée, WC 276, S.6
- 2 Vorwort zu The Humorists, The Complete Works of Thomas Shadwell, ed. M. Summers (London,1927), I,188
- 3 Congreve, S.6
- 4 Vgl. S.79-111
- 5 Vgl. dazu etwa B. Schoeller, Gelächter und Spannung (Zürich, 1971), S.64
- 6 Of Dramatic Poesy, ed. G. Watson (London,1962), I,75
- 7 Widmungsbrief zu The Way of the World, Congreve, S.337
- 8 Vgl. S.15-19
- 9 Dryden, ed. Watson, I,75
- 10 Vgl. dazu etwa O. Rommel, "Komik und Lustspieltheorie", DVjS, 21 (1943), 259
- 11 Vgl. dazu Schoeller, S.67
- 12 Vgl. S.112-128
- 13 Vgl. S.112-128
- 14 B. Gibbons, Jacobean City Comedy (London,1968), S.67
- 15 Congreve, S.5; vgl. S.106
- 16 E. Tiedje, Die Tradition Ben Jonsons in der Restaurationskomödie (Hamburg,1963), S.60
- 17 Tiedje, S.61
- 18 R.A. Zimbaro, Wycherley's Drama. A Link in the Development of English Satire (London,1965), S.80
- 19 Vgl. dazu G. Hoffmann, "Zur Form der satirischen Komödie: Ben Jonson's 'Volpone'", DVjS, 46 (1972), 4,14
- 20 Vgl. die Behandlung der satirischen Tradition bei Zimbaro

- 21 Zimbardo, S.90
- 22 Zimbardo, S.16
- 23 Zimbardo, S.90
- 24 Zimbardo, S.16
- 25 N.N. Holland, The First Modern Comedies (Cambr.:Mass.,1959), S.232
- 26 Tiedje, S.44
- 27 Vgl. S.21-24
- 28 Ch.O. McDonald, "Restoration Comedy as Drama of Satire: An Investigation into Seventeenth Century Aesthetics", Studies in Philology, 61 (1964), 543
- 29 Zimbardo, S.10
- 30 Zimbardo, S.8
- 31 Zimbardo, S.9
- 32 Zimbardo, S.15
- 33 Vgl. S.36-38
- 34 Zur Entwicklung des Spiels im Spiel im englischen Drama vor und bei Kyd sowie zu seiner Bedeutung bei Shakespeare vgl. Ann Righter, Shakespeare and the Idea of the Play (London, 1962), S.78-81 und S.143-154

KAPITEL 2.1

- 1 Zimbardo, S.134
- 2 Zimbardo, S.137
- 3 Vgl. dazu J. Loftis, Comedy and Society from Congreve to Fielding (Calif.,1959), S.50, wo die Beziehung zwischen den tatsächlichen sozialen Verhältnissen in der englischen Restaurationsepoche und ihrer Bedeutung für die Komödie der Zeit aufgezeigt wird.
- 4 'S.C.', The Art of Complaisance (London,1673), S.8f.
- 5 "The Court-Life", The Complete Works of William Wycherley, ed. M. Summers (New York,1964), IV,72
- 6 Wycherley, III,247
- 7 Halifax, Complete Works, ed. J.P. Kenyon, PC, S.251f.
- 8 Halifax, S.266
- 9 Vom gleichen Verfasser Richard Head stammt das im Jahre 1665 erstmals veröffentlichte Buch mit dem bezeichnenden Titel

- The English Rogue. Described in the Life of Meriton Latroon, a witty Extravagant. Being a Complete History of the Most Eminent Cheats of Both Sexes.
- 10 The Letterbook of Sir George Etherege, ed. S. Rosenfeld (Oxford, 1928), S. 187
 - 11 Dennis, "The Impartial Critick" (1693), Critical Essays of the Seventeenth Century, ed. J.E. Spingarn (Oxford, 1908), III, 154f.
 - 12 The Prologues and Epilogues of John Dryden. A Critical Edition, ed. W.B. Gardner (New York, 1951), S. 79
 - 13 Dryden, ed. Watson, II, 174
 - 14 J.W. Krutch, Comedy and Conscience after the Restoration (New York, 1924), S. 32f.
 - 15 Halifax, S. 239
 - 16 Wycherley, IV, 128
 - 17 Shaftesbury, Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times (London, 1858), I, 96f.
 - 18 Halifax, S. 273f.
 - 19 The Diary of Samuel Pepys, ed. M. Bright, EL 53-55, I, 193
 - 20 G. Burnet, History of His Own Time, ed. O. Airy (Oxford, 1897), I, 473
 - 21 Burnet, I, 476; dazu Burnet, Some Passages of the Life and Death of the ... Earl of Rochester (London, 1696), S. 27; und A. Hamilton, The Memoirs of Count Grammont, ed. G. Goodwin (London, 1903), II, 82-92, 207f.
 - 22 Zu den Ursachen dieser Beliebtheit, zum französischen Einfluß sowie zu Beispielen vgl. D. Bush, Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry (New York, 1957), S. 287-294
 - 23 Poetical Works of Charles Cotton (London, 1765)
 - 24 Zu der umfangreichen Satiren-Produktion im England des späten 17. und des 18. Jahrhunderts und zu den zahlreichen kritischen Stellungnahmen aus jener Epoche zu Wesen und Funktion der Satire vgl. P.K. Elkin, The Augustan Defence of Satire (Oxford, 1973) und I. Jack, Augustan Satire. Intention and Idiom in English Poetry (1660-1750) (Oxford, 1957). Daß man sich in der damaligen Kontroverse - geführt unter Berufung auf Autoritäten wie Casaubon, Dacier, Heinsius und Rigault (vgl. v.a. Drydens Discourse concerning the Original and

Progress of Satire) - auch mit dem Verhältnis der Satire zur Komödie befaßt, geht u.a. aus einer diesbezüglichen Äußerung Dennis' hervor, die die horazische Stilrichtung der Satire in die Nähe der Komödie rückt:

... the true Roman Satire is of the Comick Kind, and was an Imitation of the old Athenian Comedys ... and was afterwards perfected by Horace ... Juvenal afterwards started a new Satire which was of the Tragick kind. Horace ... endeavours to correct the Follies and Errors, and epidemick Vices of his Readers, which is the Business of Comedy ... There is in Horace almost every where an agreeable Mixture of good Sense, and of true Pleasantry, so that he has every where the principal Qualities of an excellent Comick Poet ... The Comick Satirist ... owes no small Part of his Excellence to his Experience, that is, to the Knowledge of the Conversation and Manners of the Men of the World ... (Dennis, II,218f.)

- 25 Samuel Butler, Hudibras, ed. J. Wilders (Oxford,1967), S.451
- 26 The Complete Poems of John Wilmont, Earl of Rochester, ed. D.M. Vieth (London,1968), S.99
- 27 Wycherley, IV,4
- 28 Wycherley, III,30
- 29 Wycherley, III,141f.
- 30 The Poems of John Dryden, ed. J. Sargeant (London,1910), S.56
- 31 Dryden, ed. Sargeant, S.90-92
- 32 Dryden, ed. Watson, I,68f.
- 33 K.M. Lynch, The Social Mode of Restoration Comedy (New York, 1926), S.11-42, weist nach, daß der Einfluß dieser realistischen Komödie bestimmte Typen der RC auch in Bezug auf verschiedene Arten von Affektiertheit und Verstellung stark geprägt hat.
- 34 Vgl. dazu R.G. Noyes, Ben Jonson on the English Stage 1660-1776 (New York,1935), S.39-53, 103-110, 172-187, wo Noyes über Aufführungen und Rezeption von Jonsons Volpone, The Alchemist und Epicoene von 1660 bis zur Jahrhundertwende berichtet.
- 35 Allerdings konformiert Ben Jonson insofern mit der Auffassung und dem Weltbild der Renaissance, als er gewöhnlich am Ende seiner Komödien Verstellung entlarvt und Illusionen zerstört, so daß die natürliche Ordnung und Entsprechung von Sein und Schein schließlich wiederhergestellt wird.

- 36 B. Evans, Shakespeare's Comedies (Oxford, 1960), S. 3f.
37 Zimbardo, S. 13
38 Zimbardo, S. 7f.
39 Holland, S. 130
40 Vgl. S. 112-128
41 Vgl. dazu etwa B. Dobrée, Restoration Tragedy (Oxford, 1929);
S. Singh, The Theory of Drama in the Restoration Period
(Calcutta, 1963)
42 Diese Feststellung wird später einzuschränken sein (vgl.
S. 139); hier ist der Begriff 'realistisch' nur als Gegensatz
zu 'idealisierend' zu verstehen.

KAPITEL 2.2

- 1 Zu Herkunft und Beibehaltung des Vergleichs der Welt mit der
Bühne von der Antike über das Mittelalter bis ins 16. Jahr-
hundert in nicht-dramatischer Literatur, zum allmählichen Ge-
brauch und zur raschen Weiterentwicklung dieser Welt-Theater
Metapher im englischen Drama des 16. Jahrhunderts sowie zur
Funktion der Figur des Vice, der in seiner Eigenschaft als
Schauspieler und Heuchler ebenfalls im 16. Jahrhundert den we-
sentlichen Anstoß gibt zur Dramatisierung der Idee vom Men-
schen als einem Schauspieler vgl. Richter, S. 64-75.
2 Vgl. S. 26f.
3 Wycherley, III, 29f.
4 Vgl. aber S. 102f.
5 Wycherley, IV, 126
6 D. Underwood, "The Comic Values - The Man of Mode",
Restoration Drama, ed. J. Loftis (New York, 1966), S. 59
7 K. Muir, The Comedy of Manners (London, 1970), S. 71
8 Wycherley, IV, 117
9 Holland, S. 4, bezeichnet es als den "conflict between 'manners'
(i.e., social conventions) and anti-social 'natural' desires"
und kommt ebenfalls zu dem Schluß, daß es "this dialectic
between inner desires and outward appearance" ist "that in-
forms the comedies with masks, play-acting, disguise,
intrigue ..."
10 Lynch, S. 18

- 11 Vgl. dazu V. Lunin, Kleid und Verkleidung (Bern, 1954), S. 16-42
- 12 A. Nicoll, A History of Restoration Comedy, 1660-1700 (Cambr., 1923), S. 184f.
- 13 Zitiert nach B. Dobrée, Restoration Comedy (London, 1924), S. 122
- 14 Welch große Bedeutung solcher Höflichkeit in Worten damals zugemessen wird, mögen die beiden folgenden Beispiele zeigen. Unter den Vorschlägen John Evelyns, der Korruption der englischen Sprache entgegenzuwirken, findet sich auch dieser:
- And happily it were not amisse that we had a collection of y^e most quaint and courtly expressions, by way of florilegium, or phrases distinct from the proverbs; for we are infinitely defective as to civil addresses, excuses, & formes upon suddaine and unpremeditated though ordinary encounters: in which the French, Italians, & Spanyards have a kind of natural grace & talent, which furnishes the conversation, and renders it very agreeable ...
- ("Letter to Sir Peter Wyche" (1665), Spingarn II, 312).
- Etherege, dessen Briefe - wie die meisten Briefe, Widmungen etc. aus dieser Zeit - zum großen Teil voll sind von phrasenhaften "compliments", schreibt am 19. Dezember 1687 "To Mr. Guy":
- You may without jealousy let me keep my compliments for those whom I know not how to entertain without them ...
- (Etherege, ed. Rosenfeld, S. 303).
- 15 Vgl. dazu etwa Th. Fujimura, The Restoration Comedy of Wit (Princetown, 1952), S. 16-38
- 16 "To my Dear Friend Mr. Congreve, On His Comedy Called The Double Dealer" (1694), Dryden, ed. Watson, II, 169
- 17 "Epilogue to the Second Part of The Conquest of Granada" (1671), Dryden, ed. Gardner, S. 37
- 18 Dryden, ed. Watson, I, 60f.
- 19 Dryden, ed. Watson, I, 207
- 20 L.C. Knights, "The Reality and the Myth", Restoration Drama, ed. J. Loftis (New York, 1966), 9
- 21 "A Large Account of the Taste in Poetry, and the Causes of the Degeneracy of It" (1702), The Critical Works of John Dennis, ed. E.N. Hooker (Baltimore, 1939), I, 281f.
- 22 P. und M. Mueschke, A New View of Congreve's Way of the World (Ann Arbor, 1958), S. 22f.
- 23 Wycherley, IV, 3

- 24 Vgl. S.88ff.
25 Vgl. S.112-128
26 Vgl. S.81ff.
27 Wycherley, IV,110
28 Wycherley, III,26
29 Vgl. das Congreve-Zitat S.119
30 Neben diesen unverkennbarsten Vertretern der false wits gehören dazu auch Figuren wie Old Bellair, der mit seiner plumpen Art der Verstellung - "I can't abide you" (MM II.1) - wohl auch so etwas wie wit herauskehren will, mit den wirklich intelligenten Verstellungskünstlern aber ebensowenig konkurrieren kann wie in gewissem Sinne Pinchwife, der trotz seiner wiederholten Behauptung "I understand the town, sir" (CW I.1) nicht genug Scharfsinn besitzt, dem engmaschigen Intrigennetz der Stadt zu entgehen.
31 Wycherley, III,26f.
32 Congreve, S.7f.
33 Congreve, S.4
34 Congreve, S.8
35 "Letter to Mr. Poley, January 2/12, 1687/8", Etherege, ed. Rosenfeld, S.309
36 "A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage" (1698), Spingarn, III,256

KAPITEL 3.1

- 1 Eine übersichtliche Zusammenschau der Hauptrichtungen kritischer Stellungnahmen zu diesem Problem gibt Holland, S.199-209. Die Reihe prominenter Namen reicht von Jeremy Collier und John Dennis über Dr. Johnson und Steele, Charles Lamb, William Hazlitt und Leigh Hunt, Macaulay und George Meredith bis zu den Vertretern der zeitgenössischen Literaturkritik, unter denen besonders L.C. Knights hervorzuheben ist - "The Reality and the Myth", Restoration Drama, ed. J. Loftis (New York,1966) -, weil seine Kritik an der RC sich im Gegensatz zu der seiner viktorianisch oder anti-viktorianisch gesinnten Vorgänger nicht mehr an moralischen, sondern an ästhetischen Gesichtspunkten orientiert. Unter den neueren

Arbeiten zum fraglichen Problem verdient Harriet Hawkins' Likenesses of Truth in Elizabethan and Restoration Drama (Oxford, 1972) Beachtung, weil hier die Entscheidung der Frage, ob die RC überhaupt am Maßstab der Moral gemessen werden soll, von der einzelnen Komödie abhängig gemacht wird:

Is it really necessary to require an Etherege moralisé in order to enjoy The Man of Mode? ... It seems unnecessary to deplore the amorous intrigues of rakes and flirts in such a light comedy unless the comedy itself specifically calls for a harshly moral attitude towards its characters - an attitude which the Ovidian norms and the dramatic emphasis of The Man of Mode seem designed to preclude. In a different play moral evaluations of the characters may be quite appropriate. In The Way of the World the values of The Man of Mode are held up to question and found wanting. But the best way to enjoy Etherege's comedy seems to be to follow the advice given in its prologue, and 'be not too severe' (S.93).

- 2 Spingarn, III, 1-31, bsd. 17-22
- 3 Colliers Abhandlung "A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage" (1698) sei hier stellvertretend zitiert als die bekannteste von vielen ihr bereits vorangegangenen mißbilligenden Äußerungen über die RC, wie sie sich etwa bei Evelyn, Flecknoe, Shadwell, Wright, Vanbrugh und besonders Blackmore finden.
- 4 Philip Stubbes, Anatomie of the Abuses, ed. Furnivall (London, 1877-1879), S.145
- 5 Spingarn, III, 253
- 6 Dryden, ed. Gardner, S.182
- 7 "Amendments of Mr. Collier's False and Imperfect Citations", The Complete Works of William Congreve, ed. M. Summers (New York, 1964), III, 173
- 8 Spingarn, III, 229. Blackmore fährt hier fort:

A Poet should employ all his Judgment and Wit, exhaust all the Riches of his Fancy, and abound in Beautiful and Noble Expression, to divert and entertain others; but then it must be with this Prospect, that he may hereby engage their Attention, insinuate more easily into their Minds, and more effectually convey to them wise Instructions. 'Tis below the Dignity of a true Poet to take his Aim at any inferior End. They are Men of little Genius, of mean and poor Design, that employ their Wit for no higher Purpose than to please the Imagination of vain and wanton People.

- 9 Dryden, ed. Watson, I,152
- 10 George Farquhar, "A Discourse Upon Comedy", ed. L.A. Strauss (London,1914), S.23
- 11 Richard Flecknoe, "A Short Discourse of the English Stage" (1664), Spingarn, II,96
- 12 Thomas Shadwell, "Preface to 'The Humorists'" (1671), Spingarn, II,153f.
- 13 Dryden, ed. Watson, I,150
- 14 John Vanbrugh, "A Short Vindication of 'The Relapse' and 'The Provok'd Wife'", The Complete Works of Sir John Vanbrugh, ed. B. Dobrée and G. Webb (Bloomsbury,1927), I,206
- 15 Congreve, S.117; bei Dennis, Rymer, Shadwell und anderen Komödienkritikern der Zeit lesen wir den gleichen Gedanken in ganz ähnlicher Formulierung.
- 16 Zitiert nach Krutch, S.145 (ohne Quellenangabe)
- 17 Vanbrugh, I,195
- 18 John Wilmont, Earl of Rochester, "An Allusion to the Tenth Satyr of the First Book of Horace" (1677-79?), Spingarn, II, 283
- 19 Dennis, II,259
- 20 "Preface to 'The Humorists'", Spingarn, II,154
- 21 "Preface to 'Prince Arthur'", Spingarn, III,228
- 22 Shadwell, Widmungsbrief zu The Humorists (1671), I,181
- 23 Congreve, S.117
- 24 Dennis, II,313
- 25 Dennis, II,248
- 26 Dennis, II,250
- 27 Vgl. S.129-140
- 28 Congreve, S.336f.
- 29 Vanbrugh, The Relapse, ed. B. Harris (London,1971)
- 30 Vgl. S.59-65
- 31 Vgl. S.63
- 32 Works of Charles and Mary Lamb, ed. E.V. Lucas (London, (1903-1905), II,142f.
- 33 Holland, S.61
- 34 Holland, S.203
- 35 Dryden, ed. Watson, I,152
- 36 Holland, S.203

37 Spingarn, II,293

37a Wycherley, IV,3

38 Dennis, II,249f. Dieses Urteil Dennis' liegt der kritischen Interpretation der moralischen Frage bis in die neuere Zeit zugrunde. Lynch etwa entwickelt daraus ihre These vom "double comic standard", an dem gemessen sowohl fops wie heroes wegen der mangelnden Ausdrucksmöglichkeit ihrer hinter die Maske gedrängten Persönlichkeit lächerlich wirken (S.7-9 und passim); McDonald sieht in ähnlicher Weise den Komödiendichter über allen seinen versteckspielenden Figuren stehen und sie dem spottenden Gelächter preisgeben (S.542); und Zimbardo betont in ihren Ausführungen über den satirischen Charakter von Wycherleys Dramen die Heuchelei des satirischen Sprechers selbst (S.16,90,95). Wenig überzeugend dagegen wirkt es, wenn Krutch dem satirischen Element der RC die moralisch-didaktische Komponente abspricht, weil der Dramatiker zwar Heuchelei und Affektiertheit satirisiere, "but not graceful vice" (S.44), weil er also, konkret gesprochen, einen Sir Fopling Flutter, nicht aber einen Dorimant ins Lächerliche ziehe (MM): dabei bleibt außer Betracht, daß Dorimants Position, gemessen am Maßstab des Normalen und Natürlichen, auf einen objektiven Betrachter nicht recht viel weniger lächerlich wirken muß als die Sir Foplings (vgl. u. S.132); freilich blamiert Dorimant, der glänzende Gesellschafter, sich mit seiner Verstellungskunst in der Öffentlichkeit nie so wie Sir Fopling mit seiner Affektiertheit, aber er ist wie letzterer, wenn auch aus anderen Gründen, zu fortgesetzter Schauspielerei verpflichtet.

39 Vgl. S.150 Anm.35

40 Spingarn, III,261

41 Vgl. S.75f.

KAPITEL 3.2

1 Dennis, II,245

2 Zusammenfassende Übersichten über verschiedene Komödientheorien bieten u.a. Rommel oder - von Aristoteles bis zur neueren Forschung - Schoeller, S.11-26. Zum Verhältnis von Komik und Satire in der Komödie vgl. Hoffmann, S.1-6

- 3 Hobbes, S.93
- 4 Vgl. z.B. Addison, Spectator Nr.47; Charleton, Natural History of the Passions (London,1674)
- 5 Dryden, ed. Watson, I,146,152
- 6 Henri Bergson, "Le rire", Oeuvres (Paris,1959), S.381-485
- 7 Die entsprechende Formel Bergsons für die Erfassung des Komischen lautet: "Du mécanique plaqué sur du vivant" (S.405).
- 8 Vgl. S.102ff.
- 9 Vgl. S.156 Anm.38
- 10 Congreve, S.116f.
- 11 Zitiert nach H.T.E. Perry, The Comic Spirit in Restoration Drama (New York,1962), S.5
- 12 ... un caractère peut être bon ou mauvais, peu importe: s'il est insociable, il pourra devenir comique ... la gravité du cas n'importe pas davantage: grave ou léger, il pourra nous faire rire si l'on s'arrange pour que nous n'en soyons pas émus. Insociabilité du personnage, insensibilité du spectateur, voilà, en somme, les deux conditions essentielles (S.456).
- 13 Vgl. S.92
- 14 Allerdings scheint eine solche Beurteilung der Sachlage und damit das Lachen des Zuschauers auch von dem ihn beeinflussenden 'Zeitgeist' abhängig zu sein; Steele etwa tadelt als Vertreter der sentimentalen Richtung das Gefallen des Londoner Publikums an Ethereges Komödien mit dem Vorwurf
 'Tis Comedy with you, an injur'd Maid
 ("Epilogue to the Town" (1721), Occasional Verse, ed. Blanchard, S.52); und der betrogene Ehemann, dem in der RC kein Mitleid zuteil wird, erscheint einem Addison als
 this Innocent unhappy Creature, commonly
 known by the Name of a Cuckold
 (Spectator, Nr. 446).
- 15 John Sheffield, Earl of Mulgrave, Duke of Buckinghamshire,
 "An Essay Upon Poetry" (1682), Spingarn, II,290
- 16 Zimbardo, S.95
- 17 Knights, S.17
- 18 Manche Kritiker - z.B. Chales Lamb, Dobrée, Palmer, Perry - vertreten demgegenüber die Ansicht, die Betonung liege so gut wie ausschließlich auf dem kunstvollen literarischen Stil,

nicht aber auf dem Anteil an Satire. Fujimura jedoch zeigt, daß die moralische Wertung vom ästhetischen Erleben untrennbar ist (S.58f.).

B I B L I O G R A P H I E

1. PRIMÄRLITERATUR

1.1 Im Text verwendete Werkausgaben

- ed., Brett-Smith, H.F.B., The Works of Sir George Etherege,
2 Bde. (Oxford, 1927)
- , Dobrée, B., Comedies by William Congreve, WC 276
- , Gosse, E., Restoration Plays, EL 1604
- , Harris, B., Vanbrugh, The Relapse (London, 1971)
- , Jeffares, A.N., Farquhar, The Recruiting Officer
(Edinburgh, 1973)
- , Summers, M., The Complete Works of William Wycherley,
4 Bde. (New York, 1964)

1.2 Einschlägige Werke des 17. Jahrhunderts

- ed., Airy, O., Burnet, History of His Own Time, 2 Bde.
(Oxford, 1897)
- , Bradbrook, M.C., Beaumont and Fletcher, Select Plays
(London, 1922)
- , Bright, M., The Diary of Samuel Pepys, EL 53-55
- , Dobrée, B., Webb, G., The Complete Works of Sir John
Vanbrugh, 4 Bde. (Bloomsbury, 1927)
- , Gardner, W.B., The Prologues and Epilogues of John
Dryden, A Critical Edition (New York, 1951)
- , Goodwin, G., Hamilton, The Memoirs of Count Grammont,
2 Bde. (London, 1903)
- , Hooker, E.N., The Critical Works of John Dennis,
2 Bde. (Baltimore, 1939)
- , Kenyon, J.P., Halifax, Complete Works, PC
- , Lucas, E.V., Works of Charles and Mary Lamb, 7 Bde.
(London, 1903-1905)
- , Plamenatz, J., Hobbes, Leviathan, FPC
- , Rosenfeld, S., The Letterbook of Sir George Etherege
(London, 1928)
- , Sargeant, J., The Poems of John Dryden (London, 1910)

- ed., Sola Pinto, V. de, Restoration Carnival: Sedley, Etherege, Rochester, Dorset, Sheffield (London, 1954)
- , Spingarn, J.E., Critical Essays of the Seventeenth Century, 3 Bde. (Oxford, 1908)
- , Strauss, L.A., Farquhar, A Discourse Upon Comedy. The Recruiting Officer. The Beaux Stratagem (Boston, USA, London, 1914)
- , Summers, M., The Complete Works of William Congreve, 4 Bde. (New York, 1964)
- , Summers, M., The Complete Works of Thomas Shadwell, 5 Bde. (London, 1927)
- , Vieth, D.M., The Complete Poems of John Wilmont, Earl of Rochester (London, 1968)
- , Watson, G., Dryden, Of Dramatic Poesy, 2 Bde. (London, 1962)
- , Wilders, J., Butler, Hudibras (Oxford, 1967)
- , Wilson, J.H., Rochester-Savile Letters (1671-1680) (Columbus, Ohio, 1941)

2. SEKUNDÄRLITERATUR

- Alewyn, R., ed., Deutsche Barockforschung (Köln, 1966)
- Auerbach, E., Mimesis (Bern, 1946)
- Bergson, H., Oeuvres (Paris, ³1959), S. 381-485
- Bleuler, W., Das Heroische Drama John Drydens als Experiment dekorativer Formkunst (Diss. Bern, 1957)
- Blistein, E.M., Comedy in Action (Durham, 1964)
- Bush, D., Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry (New York, 1957), S. 287-294
- Clemen, W., Schein und Sein bei Shakespeare (München, 1959)
- Deane, C.V., Dramatic Theory and the Rhymed Heroic Play (Oxford, 1931)
- Dobrée, B., John Dryden (London, 1956)
- Dobrée, B., Restoration Comedy (London, 1924)
- Dobrée, B., Restoration Tragedy (Oxford, 1929)
- Donaldson, I., The World Upside-Down (Oxford, 1970)
- Empson, W., Seven Types of Ambiguity (London, ³1953)
- Enck, J.J., Jonson and the Comic Truth (Wisconsin, 1957)
- Evans, B., Shakespeare's Comedies (Oxford, 1960)

- Freeburg, V.O., Disguise Plots in Elizabethan Drama (New York, 1915)
- Freud, S., Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Fischer Taschenbücher 6083
- Fricker, R., Kontrast und Polarität in den Charakterbildern Shakespeares (Bern, 1951)
- Fuhrmann, M., Einführung in die antike Dichtungstheorie (Darmstadt, 1973)
- Fujimura, Th.H., The Restoration Comedy of Wit (Princetown, 1952)
- Gibbons, B., Jacobean City Comedy (London, 1968)
- Grierson, H.J.C., Cross Currents in English Literature of the XVIIth Century (London, 1929)
- Hawkins, H., Likenesses of Truth in Elizabethan and Restoration Drama (Oxford, 1972)
- Hempfer, K.W., Tendenz und Ästhetik (München, 1972)
- Hoffmann, G., "Zur Form der satirischen Komödie: Ben Jonsons 'Volpone'", DVjSchr, 46 (1972), 1-27
- Holland, N.N., The First Modern Comedies (Cambr.:Mass., 1959)
- Huizinga, J., Homo Ludens (Amsterdam, ²1940)
- Kronenberger, L., The Thread of Laughter (New York, 1952)
- Krutch, J.W., Comedy and Conscience after the Restoration (New York, 1924)
- Leech, C., "Restoration Comedy: The Earlier Phase", Essays in Criticism, 1 (1951), 165-184
- Loftis, J., Comedy and Society from Congreve to Fielding (Calif., 1959)
- Loftis, J., ed., Restoration Drama (New York, 1966)
- Lunin, V., Kleid und Verkleidung (Bern, 1954)
- Lüthi, M., Shakespeare, Dichter des Wirklichen und des Nichtwirklichen (Bern, 1964)
- Lüthi, M., Shakespeares Dramen (Berlin, 1957)
- Lynch, K.M., The Social Mode of Restoration Comedy (New York, 1926)
- McAfee, H., Pepys on the Restoration Stage (New York, 1916)
- McDonald, Ch.O., "Restoration Comedy as Drama of Satire: An Investigation into Seventeenth Century Aesthetics", Studies in Philology, 61 (1964), 522-544

- Meissner, P., England im Zeitalter von Humanismus, Renaissance und Reformation (Heidelberg, 1952)
- Mueschke, P. und M., A New View of Congreve's Way of the World (Ann Arbor, 1958)
- Muir, K., The Comedy of Manners (London, 1970)
- Nicoll, A., A History of Restoration Drama, 1660-1700 (Cambr., 1923)
- Noyes, R.G., Ben Jonson on the English Stage 1660-1776 (New York, 1935)
- Perry, H.T.E., The Comic Spirit in Restoration Drama (New York, 1962)
- Praz, M., The Flaming Heart (New York, 1958)
- Righter, A., Shakespeare and the Idea of the Play (London, 1962)
- Rommel, O., "Komik und Lustspieltheorie", DVjschr., 21 (1943), 252-286
- Schoeller, B., Gelächter und Spannung (Zürich, 1971)
- Singh, S., The Theory of Drama in the Restoration Period (Calcutta, 1963)
- Spencer, Th., Shakespeare and the Nature of Man (New York, ²1961)
- Sprague, A.C., Beaumont and Fletcher on the Restoration Stage (Cambr.:Mass., 1926)
- Stamm, R., ed., Die Kunstformen des Barockzeitalters (Bern, 1956)
- Störig, H.J., Kleine Weltgeschichte der Philosophie, 2 Bde. Fischer Handbücher, I
- Striedter, J., ed., Russischer Formalismus (München, 1969)
- Tave, S.M., The Amiable Humorist (Chicago, 1960)
- Trease, G., Samuel Pepys and His World (London, 1972)
- Voris, W.H. van, The Cultivated Stance (Dublin, 1965)
- Warnke, F.J., Versions of Baroque (New Haven, London, 1972)
- Wilkinson, D.R.M., The Comedy of Habit (Leiden, 1964)
- Wilson, J.H., A Preface to Restoration Drama (Boston:Ohio, 1965)
- Wimsatt, W.K., ed., The Idea of Comedy (New Jersey, 1969)
- Zimbardo, R.A., Wycherley's Drama. A Link in the Development of English Satire (New Haven, London, 1965)

Weitere einschlägige Literaturangaben in:

- M. Pfister, "Bibliographie zur Gattungspoetik. Theorie des Komischen, der Komödie und der Tragikomödie (1943-1972)", Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, LXXXIII/3 (1973), 240-254

A B K Ü R Z U N G S V E R Z E I C H N I S

1. ABKÜRZUNGEN FÜR KOMÖDIENTITEL

Alle Komödienzitate sind den in der Bibliographie (S.159) aufgeführten Werkausgaben entnommen; die Namen der Herausgeber hinter den einzelnen Komödientiteln verweisen auf die jeweils benutzte Ausgabe.

Congreve:	OB = <u>The Old Batchelor</u>	ed. Dobrée
	DD = <u>The Double-Dealer</u>	ed. Dobrée
	LL = <u>Love for Love</u>	ed. Dobrée
	WW = <u>The Way of the World</u>	ed. Dobrée
Etherege:	SW = <u>She Wou'd if She Cou'd</u>	ed. Brett-Smith, II
	MM = <u>The Man of Mode</u>	ed. Gosse
Farquhar:	RO = <u>The Recruiting Officer</u>	ed. Jeffares
	BS = <u>The Beaux-Stratagem</u>	ed. Gosse
Vanbrugh:	PW = <u>The Provoked Wife</u>	ed. Gosse
Wycherley:	LW = <u>Love in a Wood</u>	ed. Summers, I
	CW = <u>The Country Wife</u>	ed. Gosse
	PD = <u>The Plain-Dealer</u>	ed. Summers, II
	GDM = <u>The Gentleman Dancing-Master</u>	ed. Summers

2. BIBLIOGRAPHISCHE ABKÜRZUNGEN

<u>EL</u>	= <u>Everyman's Library</u>
<u>FPC</u>	= <u>Fontana Philosophy Classics</u>
<u>PC</u>	= <u>The Pelican Classics</u>
<u>WC</u>	= <u>The World's Classics</u>

LEBENS LAUF

Am 4. November 1948 wurde ich, Karin Marietta Gerum, als einziges Kind der Eheleute Johann und Edeltraut Gerum in Fürstenfeldbruck geboren.

1958 trat ich in das mathematisch-naturwissenschaftliche Gymnasium Fürstenfeldbruck ein und legte dort 1967 die Reifeprüfung ab.

Im Wintersemester 1967/68 begann ich das Studium der Fächer Englisch und Latein an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Dort studierte ich sechs Semester, verbrachte dann drei Trimester am University College of Swansea in Wales und legte nach zwei weiteren Studiensemestern an der Universität München im Herbst 1972 die Wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an Gymnasien in den Fächern Englisch und Latein ab.

Zur Anfertigung der vorliegenden Arbeit folgte ein längerer Studienaufenthalt in München, dem ich wertvolle Anregungen aus Seminaren und Vorlesungen der Altphilologie und der Anglistik verdanke.

Von 1976 bis 1978 nahm ich am Pädagogischen Seminar des Friedrich-Koenig-Gymnasiums in Würzburg teil und legte dort die Pädagogische Prüfung für das Lehramt an Gymnasien ab.

München, Juli 1979

Karin Gerum

